

Philosophische Fakultät II
der
Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des
akademischen Grades eines

Magister Artium (M. A.)

Thema:

Lyrik und Kunst, Musik und Lyrik: Der Einfluss von
William Blake auf Van Morrison:
Adaption oder Interpretation ?

Eingereicht von:

Dirk Harms

Würzburg 2004

Fach:

Englische Literaturwissenschaft

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung und Fragestellung	3
I. Funktion und Wirkung eines <i>Songs</i> bei William Blake.....	10
1.1 Der Rhythmus in den <i>Songs</i> von William Blake	16
II. Die Dialektik zwischen Bild und Text bei William Blake	25
2.1 Das <i>Piper-Bard</i> -Verhältnis bei W. J. T. Mitchell	28
2.2 Die Stellung des Menschen im Wertesystem Blakes.....	32
2.3 Der Zustand der <i>Experience</i> bei William Blake	35
2.4 Die historischen Verhältnisse und das <i>Sunday School Movement</i> zur Zeit Blakes	38
2.5 Die Mittel zu Erlösung des Menschen im Wertesystem Blakes	41
III. Mystische Erfahrung als Ende eines Bewusstseinsprozesses.....	45
3.1 Der dualistische Gottesbegriff Blakes	50
3.2 Gott als Nicht-Zwei.....	52
3.3 Die Erlösung des Menschen als Weg nach innen	54
3.4 Die Welt von <i>Los</i> und <i>Urthona</i> und ihre psychologische Deutung	57
3.5 Der mystische Bewusstseinsprozess anhand der Figur des <i>Pipers</i> aus der <i>Introduction</i> zu den <i>Songs of Innocence</i>	64
3.6 William Blake und Van Morrison: Gestaltpsychologie und Gestalttherapie.....	72
IV: Die Dialektik zwischen Musik und Text bei Van Morrison	76
V. Die ekstatische Ausdrucksform bei Van Morrison in dem Lied <i>You don't pull no punches but you don't push the river</i>	83
VI. Die meditative Ausdrucksform bei Van Morrison in dem Lied <i>In the Garden</i>	92
VII. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Van Morrison und William Blake	102
7.1 Die musikalischen Quellen Van Morrisons und seine nordirische Herkunft.....	102
7.2 Die gesellschaftliche Kritik in den Liedern von Van Morrison.....	103
7.3 Das Religionsverständnis von Van Morrison und William Blake.....	106
7.4 Die mystische Qualität von Van Morrisons und William Blakes <i>Songs</i>	107
7.5 William Blake und Van Morrison: Adaption oder Interpretation?	111
Schlusswort	115
Anhang	122
Bibliographie	125
Erklärung	127
Kurzfasseter Lebenslauf	128

Einleitung und Fragestellung

Die Verarbeitung literarischer Texte hat in der Musikgeschichte eine lange Tradition. Von den zu Zeiten Homers rezitierten Gedichten im alten Griechenland über die musikalische Interpretation der Sonette Petrarcas durch den italienischen Komponisten Monteverdi in der Renaissance bis hin zur Konzeption eines Gesamtkunstwerks bei Richard Wagner im 19. Jahrhundert: immer wieder gab es bis in die Gegenwart Beispiele für literarische Einflüsse auf die Musik und umgekehrt. Dabei haben sich diese Auswirkungen in neuerer Zeit nicht nur auf die ernste, klassische Musik konzentriert, sondern auch auf die kommerzielle, populäre Musik ausgeweitet. Als deren bekannteste Vertreter seien hier die Namen von *Songwritern* wie Bob Dylan, John Lennon, Paul McCartney, Leonard Cohen und der irische Sänger Van Morrison genannt.¹

Ein Beispiel für diese literarischen Einflüsse auf die klassische wie populäre Musik ist das Werk des englischen Dichters und Kupferstechers William Blake. Obwohl zu seinen Lebzeiten (1757-1827) von der zeitgenössischen Kritik wenig beachtet, hat er im Laufe des 20. Jahrhunderts eine ungeahnte Popularität und Anerkennung gefunden, die auch in der neueren Literatur Autoren wie Allen Ginsberg (1926-1997) und George Barker (1913-1991) beeinflusst hat.² Die bekannteste klassische Vertonung seiner *Songs and Proverbs* stammt von dem englischen Komponisten Benjamin Britten (1913-1976) in seinem Opus 74, *Songs and Proverbs of William Blake* (1965). Doch nicht nur in der ernsten Musik, auch in der populären Musik gibt es Beispiele, die den Einfluss William Blakes in ihren verschiedenen Richtungen widerspiegeln: Von der in den 60er Jahren bekannt gewordenen Rock'n Roll Gruppe *The Doors*, die ihren Namen aus einem Satz aus Blakes *Marriage of Heaven and Hell* (1790) herleitete: "If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite"³, bis hin zum Leadsänger der Heavy-Metal-Band *Iron Maiden*, Bruce Dickinson, der einzelne Gedichte aus mehreren Zyklen William Blakes in einem Programmalbum, *The Chemical Wedding* (1998), mit Mitteln seines Genres adaptiert hat.⁴ Wie in diesen beiden Fällen, so ist auch der Einfluss William Blakes auf den als "song poet"⁵ bekannten Van Morrison weithin anerkannt.

¹ Vgl. Mills, Peter. Into the Mystic: the aural poetry of Van Morrison. In: Popular Music. 13.1 (1994). S. 91

² Vgl. Benzel, Michael. A. "Teach These Souls to Fly": William Blake's influence on Van Morrison" in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Würzburg. Nr. XXXIII, Heft 2/ 2000. S. 117

³ Ebd. S. 117

⁴ Dickinson, Bruce. *The Chemical Wedding*. Air Raid Records.5033826200625.1998

⁵ Dewitt, Howard A. *Van Morrison: The Mystic's Music*. Fremont 1983. S. 1

Dabei ist in der aktuellen Literatur zu diesem Thema umstritten, wann diese Einflüsse zum ersten Mal in den *Songs* von Van Morrison festzumachen sind. Hier sind vor allem zwei Meinungen zu nennen. Zum einen die, die den Einfluss von einer ersten namentlichen Nennung Blakes in dem Stück *You don't pull no punches, but you don't push the river* auf dem 1974 erschienen Album *Veedon Fleece* abhängig macht. "*Blake and the Eternals standin' with the Sisters of Mercy looking for the Veedon Fleece*"⁶ heißt es dort. Zum anderen die Meinung, dass schon in vorhergehenden Alben Van Morrisons Einflüsse von William Blake festzustellen seien, die sich nicht nur an textlichen, sondern auch an inhaltlichen und strukturellen Übereinstimmungen orientieren. Hier wird u.a. das Lied *Everyone* auf dem Album *Moondance* aus dem Jahr 1970 genannt.

Freilich gestaltet sich eine genaue Einordnung in dieser Frage als äußerst schwierig, die sich auch in der aktuellen Forschungslage widerspiegelt. Erschwerend ist vor allen Dingen, dass es sich bei Van Morrison um einen Künstler handelt, der das öffentliche Leben scheut und nur äußerst widerwillig Interviews gibt. Er gibt also kaum Anhaltspunkte, wie er selbst seine Lieder interpretieren würde. Dies öffnet der spekulativen Interpretation seiner *Songs* Tür und Tor. Als weiteres Hemmnis in diesem Zusammenhang ist die Tatsache anzusehen, dass Van Morrison sich schwerlich einer bestimmten geistigen Richtung zuordnen lässt. "In general, however, he has been an intellectual and emotional grasshopper, hopping through a library of religions and philosophies, taking down something from the shelves, dipping into it, replacing it."⁷ Van Morrison hat also neben William Blake zahlreiche verschiedene Einflüsse in seine *Songs* integriert. Dieses intellektuelle „Grashüpfen“ zieht sich dabei von der keltischen Mythologie über die Gestalttherapie bis hin zu einzelnen Elementen aus den Schriften Ron Hubbards, dem Gründer der Scientology-Sekte, um nur einige dieser Einflüsse zu nennen.

Dabei distanziert sich Morrison aber vehement davon, jemals ein überzeugter Anhänger irgendeiner dieser Lehren gewesen zu sein. "There have been many lies put about me, [...] and this finally states my position. I have never joined any organisation, nor plan to. I am not affiliated to any guru, I don't subscribe to any method and, for those people who don't know what a guru is, I don't have a teacher either."⁸

⁶ Morrison, Van. *Veedon Fleece*. Polydor. 537 456-2. 1974

⁷ Collis, John. *Van Morrison: Inarticulate Speech of the Heart*. London 1996. S. 194

⁸ Ebd. S. 163

Morrison identifiziert sich nicht mit den genannten Lehren, sondern nutzt einzelne Elemente aus ihnen als Hilfsmittel, um einen unbekannten, emotionalen Erlösungsgedanken in seinen *Songs* herzustellen, den er als *'eternal moment'* bezeichnet. Dies versucht er vor allem über die Wechselwirkung von Musik und Text zu erreichen, wobei er der Musik eine *healing force*⁹ zugesteht. Neben dem der spirituellen Heilung verwendet Morrison oftmals noch ein weiteres Motiv, das regelmäßig in seinen *Songs* auftaucht: die Sehnsucht nach Wiedergeburt oder die Wiederherstellung des Zustands einer glücklichen, unschuldigen Kindheit. Schon in seinem ersten Soloalbum *Astral Weeks*¹⁰ arbeitet Morrison mit stark autobiographischen Erlebnissen aus seiner Kindheit in Belfast, die eher zur Verrätselung seiner *Songs* als zu ihrer Erklärung beitragen und daher eine mystische Qualität annehmen.

Dieses 1968 veröffentlichte erste Soloalbum Morrisons markierte parallel zu einer Zeit des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs auch eine persönliche Wende in seinem Leben. Allgemein stellte *Astral Weeks* in der großen musikalischen Vielfalt der populären Musik dieser Zeit mit seinen diversen Vertretern eine Ausnahme dar. Denn *Astral Weeks* brachte zwar die Verwirklichung eines individuellen Lebensgefühls zum Ausdruck, aber nicht, indem es, wie 68 vielfach gängig, gesellschaftliche Tabus und Vorschriften brach: "[...] what's more, it was proof that there was something left to express artistically besides nihilism and destruction. [...] It sounded like the man who made *Astral Weeks* was in terrible pain, pain most of Van Morrison's previous works had only suggested; [...] there was a redemptive element in the blackness, ultimate compassion for the suffering of others, and a swath of pure beauty and mystical awe that cut right through the heart of the work"¹¹. *Astral Weeks* verhalf nicht nur dem bloßen Zorn über aktuelle gesellschaftliche Missstände zum Ausdruck, sondern auch einem Gefühl des Aufbruchs in eine unbestimmte Zukunft, das durch das persönlich empfundene Leid des Künstlers über die allgemeine Ungewissheit und Desorientierung eine ins Mystische verklärte Ästhetik schuf, die vor allem eine menschliche Eigenschaft verkörperte: die Hoffnung.

Der persönliche Bruch Van Morrisons mit seiner turbulenten Vergangenheit lässt sich dabei an dem klar strukturierten, zyklischen Aufbau des Albums erkennen, wobei dessen erste Seite mit *In the Beginning* und die zweite Seite mit *Afterwards* bezeichnet wird. Auch lassen sich hier künstlerische Mittel erkennen, die alle seine folgenden Alben charakterisieren, nämlich entweder so viel verbale und musikalische Information auf kleinstem Raum zu verdichten wie

⁹ Turner, Steve. *Van Morrison: Too Late to Stop Now*. New York 1993. S. 149

¹⁰ Morrison, Van. *Astral Weeks*. Warner Bros. Records. 7599-27176-2. 1968

¹¹ Bangs, Lester. *Carburetor Dung and Psychotic Reactions*. London 1987. S. 20

nur möglich, oder eine Note oder ein Wort so lange zu dehnen, bis ein Moment eingefangen wird, der weder als angenehm noch als unangenehm, aber als einzigartig bezeichnet werden kann. Ein weiteres Element ist die Wiederholung einzelner Wörter oder Sätze, die meistens am Ende eines *Songs* auftritt und die strophisch organisierte Struktur desselben als plötzlich einsetzende Variation durchbricht, so dass es zu schier unendlichen Aneinanderreihungen von Worten, wie z.B.: “And the love that loves the love that loves the love that loves the love that loves to love the love that loves to love the love that loves“¹² kommt.

Mit diesen künstlerischen Mitteln hat sich Morrison im Verlauf seiner Karriere allgemeine Anerkennung erworben “[...] among his admirers for artistic integrity, for being a visionary who creates his music out of transcendental truths rather than following the commercial directives of record companies concerned solely with sales.“¹³ Auf seiner Suche nach dem ‘*eternal moment*‘ geht Van Morrison auf zwei verschiedene Weisen vor. Dies sind zum einen die sogenannten “major themes“, also literarische, psychologische oder religiöse, zum anderen -“the way the life has influenced the work“¹⁴ - autobiographische Elemente.

Ebenfalls zu einer Zeit des Umbruchs, die mit dem Beginn der Französischen Revolution ihren Ausdruck fand, veröffentlichte William Blake 1789 seine *Songs of Innocence and of Experience* in erster Auflage, der 1794 eine zweite Auflage durch den Autor folgte. Auch hier erfährt der klar strukturierte Aufbau der Lieder eine Zweiteilung, die durch den Zusatz *Shewing The Two Contrary States Of The Human Soul* ausdrücklich untermauert wird. Von besonderem Interesse ist dabei, dass Blake in diesem Werk seine Texte nicht als *Poems* sondern als *Songs* bezeichnet, was wiederum eine Nähe zur Musik und eine bewusste Wahl dieses Begriffes vermuten lässt.

Blake belässt es dabei nicht bei der rein textuellen Information, sondern fügt noch eine weitere bei, die sich allerdings nicht in Form von Musik wie bei Morrison ausdrückt, sondern in Form eines Kupferstiches. Wie bei Morrison Musik und Text, so verkörpert auch für Blake die Kombination von textueller und visueller Information eine Einheit, die verschiedene menschliche Sinne anspricht. Eine Trennung beider Elemente würde für Blake die Wirkung des Kunstwerks beeinträchtigen, ja sogar vernichten.¹⁵

¹² Ebd. S. 22

¹³ Benzel, Michael A. “*Teach these Souls to Fly*“: William Blake’s influence on Van Morrison.“ In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Würzburg. Nr. XXXIII, Heft 2/2000. S. 117

¹⁴ Ebd. S. 118

¹⁵ Vgl. Meister, Barbara. *The Interaction of Music and Poetry*. New York 1987. S. 78

Die Gegenüberstellung zweier sich widersprechender Pole beruht auf Blakes Maxime “without Contraries there is no progression“.¹⁶ Dieser dialektische Ansatz lässt sich auch auf andere Begriffspaare übertragen, wie der zwischen Imagination und Realität oder der zwischen Gefühl und Verstand. Die Synthese von Elementen aus beiden Begriffen unterliegt allerdings Prämissen, in deren Zentrum der Dichter steht, der sich nur durch eine einzige Eigenschaft definiert, nämlich seiner Imagination, die von Blake als “*Divine Vision*“¹⁷ bezeichnet wird.

Die Imagination wiederum hat die Fähigkeit, eine eigene, individuelle Realität zu erschaffen. Über dieses Medium, das als Verbindung zu einem Gott angesehen wird, folgt der Dichter dem inneren Ruf, seine eigene geistige Welt zu erforschen. Dadurch sollen immerwährende, heilige Wahrheiten und deren Bedeutungen erfasst werden können. Als Konsequenz aus diesem Erkenntnisweg ergibt sich die totale Ablehnung rationaler und naturwissenschaftlicher Verfahren. “Such systems embody a spirit of negation, because in trying to explain our belief in the good or the holy or the beautiful they succeed only in explaining it away.“¹⁸ Blake hat daher in seinen zu Lebzeiten unveröffentlichten *Prophecies* ein transzendentes Wertesystem entwickelt, das die Existenz eines Erlösungsgedankens ausdrücklich bejaht und damit der Hoffnung des Menschen eine Heimat bietet, wie dies bei den *Songs* von Van Morrison der Fall ist.

Diesen Erlösungsgedanken bezeichnet Blake als ein ‘*eternal now*’, während Morrison in diesem Fall von einem ‘*eternal moment*’ spricht. Daher steht die Herstellung und Darstellung dieses Erlösungsgedankens auf multimedialer Basis als *tertium comparationis* im Mittelpunkt dieser Arbeit.

Es soll einerseits demonstriert werden, dass den Liedern von William Blake und Van Morrison aufgrund ihrer ‘Intermedialität ohne Dominanz’ eine nonverbale Sprache eigen ist, die für den Rezipienten Bedeutungskonflikte entstehen lässt, welche dieser mittels seiner eigenen Imagination lösen muss. Dies versucht er in ‘schöpferischer Freiheit’ nicht nur auf rationaler, sondern auch auf emotionaler Basis. Der Leser bzw. Hörer wird auf multimedialer Basis angeregt, seine individuellen Erfahrungen mit dem Dargestellten in Einklang zu

¹⁶ Bowra, Maurice. *The Romantic Imagination*. Harvard 1950. S. 28

¹⁷ Ebd. S. 14

¹⁸ Ebd.. S. 9

bringen. Dabei erschafft er über seine Imagination eine subjektiv empfundene ‘wirkliche’ Wirklichkeit. Hieraus entsteht eine individuell variierende Multireferenzialität der *Songs*, so dass deren eigentliche Aussage im Verborgenen zu bleiben scheint und eine mystische Qualität annimmt. Beide Autoren werden aus diesem Grund in der aktuellen Literatur als Mystiker angesehen. Daher vergleicht diese Arbeit William Blake und Van Morrison aus dem Blickwinkel der Mystik.

Andererseits soll gezeigt werden, wie diese ‘wirkliche’ Wirklichkeit nach Meinung beider Autoren beschaffen sein soll. Hierzu bedient sich diese Arbeit bei William Blake nicht nur der *Songs of Innocence and of Experience*, sondern zieht auch dessen *Prophecies* heran. Denn aus dem in den *Prophecies* enthaltenen Wertesystem Blakes lässt sich ein mystischer Hintergrund herleiten, der Hinweise auf die Tiefenstruktur seiner *Songs* und damit seiner Intention zulässt. Das daraus resultierende Weltbild wird als Ausdruck eines „neuen“ Bewusstseins angesehen, das sich in dieser Arbeit über die Figur des *Pipers* aus Blakes *Songs of Innocence* erschließt. Ihm liegt ein Bewusstseinsprozess zugrunde, der in seiner dialektischen Struktur nahezu identische Züge in den Liedern beider Autoren aufweist. Aufgrund dieser und anderer Gemeinsamkeiten wird angenommen, dass Van Morrison ebenfalls dem „neuen“ Bewusstsein zum Ausdruck verhilft. In dessen Mittelpunkt steht eine mystische Gotteserfahrung. Daher war es notwendig, im dritten Kapitel dieser Arbeit einen einheitlichen Gottesbegriff herzuleiten, an dem sich beide Autoren als christliche Mystiker offensichtlich orientieren. Und da zur Herleitung dieses Gottesbegriffes Blakes Wertesystem genutzt wurde, ist diesem auch der ausführlichere Teil dieser Arbeit zugekommen.

Die Liedbeispiele von William Blake und Van Morrison sind so ausgewählt, dass sie die Erfahrung einer *Unio Mystica* anstreben, was missglücken oder gelingen kann. Bei ihrer exemplarischen Interpretation werden auch psychologische Aspekte der Bewusstseinsforschung angewendet, die in gleicher Weise bei Blake ihre Anwendung zur Herleitung des genannten Bewusstseinsprozesses finden. Der Vergleich zwischen Blake und Morrison erfährt in dieser Arbeit also eine psychologische Sichtweise, die mit mystischen Elementen gekoppelt wird. In dieser Verknüpfung ergibt sich auch ein aktueller Bezug zur Gegenwart, der hauptsächlich die Bedeutung von Mystik in unserer heutigen Zeit betrifft. Diese Bedeutung soll im Zusammenhang mit den Ergebnissen dieser Arbeit im Schlusswort behandelt werden, nachdem die Frage beantwortet wurde, ob es sich bei Van Morrisons *Songs* um eine Interpretation oder eine Adaption der Lieder von Blake handelt.

Doch zunächst soll die Interaktion zwischen Musik und Text bei William Blake analysiert werden, um eine theoretische Basis für den anstehenden Vergleich dieser Arbeit zu bilden. Denn schließlich handelt es sich bei William Blake um einen Dichter und Kupferstecher, während Van Morrison vornehmlich als Musiker anzusehen ist.

I. Funktion und Wirkung eines *Songs* bei William Blake

At that lady's most agreeable conversaciones I first met the late William Blake, the artist, to whom she and Mr. Flaxman had been truly kind. There I have often heard him read and sing several of his poems. He was listened to by the company with profound silence, and allowed by most of the visitors to possess original and extraordinary merit.²³ The notion of Blake singing his poetry may seem unusual, but it has the air of authenticity: he was known to sing songs in later life, and he was always susceptible to the simple popular melodies of his time. (He was not particularly affected by more formal or symphonic music.)¹⁹

Es ist davon auszugehen, dass Blake seine *Songs of Innocence and of Experience* einem Publikum nicht nur vorgelesen, sondern auch vorgesungen hat. Blake hat also in seinen *Songs* auch der Musik einen Anteil an der ästhetischen Gesamtkonzeption dieser Gedichtzyklen zugestanden, sodass in seinen *Songs* neben der textuellen und visuellen Ebene noch eine dritte, die musikalische Ebene, enthalten ist. Diese soll die Expressivität seiner Lieder verstärken und eine unbewusste Wirkung auf den Leser ausüben. Die Frage dabei ist, ob diese Beeinflussung als intendierte Anleitung des Autors zum Verständnis der *Songs* beiträgt oder ob sie buchstäblich als Lieder im musikalischen Sinn zu verstehen sind. Letzteres würde bedeuten, dass die *Songs* eine emotionale Stimmung evozieren sollen, die ihnen eine eigene Atmosphäre verleiht, welche wiederum den in den Liedertexten beschriebenen Ereignissen Rechnung trägt, also im Verhältnis zu den beiden anderen Ebenen eher unterstützend wirkt. Erschwerend bei dieser Fragestellung ist allerdings, dass die Existenz von Notenmaterial, das die von Blake selbst gesungenen Lieder festhält, bis heute nicht bekannt ist.²⁰

Freilich gibt es hierüber Spekulationen, die sich hauptsächlich in zwei Richtungen einteilen lassen. Zum einen sollen hier die zur Zeit Blakes sehr verbreiteten und 1715 erstmals veröffentlichten *Divine and Moral Songs for the Use of Children* von Isaac Watts genannt werden. Watts war ein Vertreter des *Sunday School Movement* in England, welches sich aus einer stark religiös geprägten Motivation vor allem der Kindeserziehung widmete.²¹ In seinem Liederbuch lassen sich nicht nur Parallelen textlicher und besonders metrischer Art zu Blakes *Songs of Innocence and of Experience* herleiten, sondern auch Übereinstimmungen

¹⁹ Ackroyd, Peter. *William Blake*. London 1995. S. 85

²⁰ Meister, Barbara. *The Interaction of Music and Poetry*. New York 1987. S. 58

²¹ Vgl. Laqueur, Thomas Walter. *Religion and Respectability. Sunday Schools and Working Class Culture 1780-1850*. Yale University Press 1976. S. 11

anhand der verwendeten Metaphorik aufzeigen. So wird z.B. im *Song* 'Innocent Play' das Bild eines jungen Lammes beschrieben, das auch im *Song* 'The Lamb' bei Blake Verwendung findet. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Watts Liederbuch die Melodien von Blake beeinflusst hat. Ein anderer Einfluss kann an den 1770 veröffentlichten *Hymns for the Amusement of Children* von Christopher Smart festgemacht werden. Hier gibt es z.B. Parallelen zwischen der 'Hymn IX: Moderation' von Smart und 'The Divine Image' von Blake. In diesem Fall sind teilweise inhaltliche und textliche Ähnlichkeiten unverkennbar. So heißt es in der dritten Strophe und der ersten Zeile der vierten Strophe bei Smart:

And yet I will my thoughts suppress,
And keep my tongue from censure clear;
The Jew, the Turk, the Heathen bless,
And hold the plough and persevere.

There's God in ev'ry man most sure, ...²²

Abgesehen von Änderungen in der Wortstellung und einem Wechsel von einem *long* zu einem *common meter*, der sich an lediglich drei anstatt vier Hauptbetonungen in der zweiten beziehungsweise vierten Zeile zeigt, ist der Inhalt aus den beiden Strophen von Smart fast identisch mit einer Strophe aus Blakes *Song*. Dabei ergeben sich auch textliche Übereinstimmungen.

And all must love the human form,
In heathen, turk or jew.
Where Mercy, Love & Pity dwell
There God is dwelling too.²³

Weitere, weniger fundierte Einflüsse lassen sich an der 'music of the mass'²⁴, also volkstümlichen Balladen mit hohem Bekanntheitsgrad sowie auch einzelnen *Scottish Songs* festmachen. Diese müssen Blake bekannt gewesen sein. Obwohl vieles für die Nutzung der genannten Quellen durch Blake spricht, so ist diesen doch gemein, dass ihre Verwendung

²² Fairchild, B.H.. *Such holy Song*. Kent, Ohio 1980. S. 2

²³ Ebd. S. 3

²⁴ Ebd. S. 2

letztendlich nicht eindeutig bewiesen werden kann. Dieser Beweis kann sich lediglich auf der textuellen Ebene abspielen, da sich mangels Notenmaterial der Vergleich auf musikalischer Ebene von selbst verbietet. Daher soll nun zur grundsätzlichen Frage einer Interaktion zwischen Musik und Text in den *Songs* von Blake zurückgekehrt werden. Dabei wird zunächst auf die Unterscheidung Blakes zwischen *poetry* und *prophecy* eingegangen, da diese eine bedeutsame Auswirkung auf das Musikverständnis Blakes hat.

Bei den *Songs of Innocence and of Experience* handelt es sich um die einzige von William Blake zu Lebzeiten selbst veröffentlichte Gedichtsammlung. Dass darauf eine besondere Sorgfalt von Blake angewandt wurde, verdient besondere Beachtung auch im Hinblick auf seine anderen Werke: den *Prophecies*. Hierbei ergeben sich nicht nur Unterschiede in formaler Sicht, sondern auch in der Intention. Ein weiterer signifikanter Unterschied ist, dass sich in seinen *Songs* fast keine Spuren aus dem großen Inventar fremdartiger, mythisch anmutender Figuren wie in den *Prophecies* finden lassen. (z.B. *Urizen*, die Vernunft, welche, indem sie die Emotionen und damit die Imagination unterdrückt, auch das Göttliche im Menschen behindert.²⁵) Nein, in den *Songs of Innocence* werden die Symbole hauptsächlich aus der spirituellen Welt der Bibel bezogen, wie z.B. das Lamm Gottes, während in den *Songs of Experience* ein eigenes Zeichensystem von ihm aufgebaut wird, dessen Bedeutung sich nicht klar definieren lässt.²⁶ Die *Songs* verweisen weiterhin in ihrer Struktur auf alte englische Volkslieder und Hymnen, die traditionell eine enge Bindung von Weise und Text aufweisen. Dagegen verwendet Blake in den *Prophecies* ein freies Versmaß, wie er auch im Vorwort zu *Jerusalem* ausführt:

When this verse was first dictated to me, I consider'd a Monotonous Cadence, like that used by Milton and Shakespeare and all writers of English Blank Verse, derived from the modern bondage of Rhyming, to be a necessary and indispensable part of Verse. But I soon found that in the mouth of a true Orator such monotony was not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself.²⁷

Blake lässt also in seinen *Prophecies* einen Redner sprechen, der eine wahre Botschaft verkündet. Dabei fühlt sich Blake allerdings in der künstlerischen Umsetzung durch ein eng gesetztes, klassisches Regelsystem derart bevormundet, dass er es als notwendig ansieht, eine

²⁵ Vgl. Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum. Alchemie & Mystik*. Köln 1996. S. 653

²⁶ Vgl. Bowra, Maurice. *The Romantic Imagination*. Harvard 1950. S. 33

²⁷ Ebd. S. 16

individuelle Ästhetik aufzubauen, um seine Position als Künstler deutlicher herauszustellen. Literarische Regeln, vor allem Reimschemata, betrachtet Blake als Grenzen, die seine Imagination als Künstler einschränken, Monotonie erzeugen und 'gekünstelt' wirken. Dass er diese Monotonie als 'Cadence' bezeichnet, lässt wiederum auf eine elementare Bedeutung der Musik in seinen *Songs* schließen, allerdings verwendet Blake 'Cadence' nicht in dem Sinne als Schlusswendung eines Musikstückes, sondern als "the measure or beat of music"²⁸.

Für Blake gilt es, zeitgenössische poetische Regeln zu überwinden, da die in seinen Werken enthaltene Intention sonst unglaublich erscheint. Natürlich muss an ihren Platz eine neue Ästhetik treten, deren Regelwerk aber auf ein Minimum reduziert bleiben soll. Aus diesem Grund orientiert sich Blake an einfach strukturierten Formen, denen eine gewisse Ursprünglichkeit anhaftet, eben jenen textlichen wie musikalischen Formen, die in allen Gesellschaftsschichten verbreitet waren und auf eine lange Tradition zurückblicken konnten: Volkslieder. Durch diese Mittel erreicht Blake die Freiheit, seiner Einbildungskraft freien Lauf zu lassen, die nach seinen Worten „zu ihm spricht“ und ihm seine Verse „diktirt“. Dabei ergibt sich in der Unterscheidung zwischen den *Songs* und den *Prophecies* ein weiterer Gesichtspunkt. Die Rolle des lyrischen Ichs, die bei Blake in den *Prophecies* als Redner bezeichnet wird, in den *Songs* dagegen als „Sänger“.

Ein Redner hat meist eine persuasive Funktion. Bei Blake soll in den *Prophecies* die Figur des Redners eine Rede an die junge Generation richten, damit ein Aufbruch in eine neue Zeit, die sich strikt von der vorhergehenden Zeit trennt, beginnen kann. Diese Rolle des Redners hat durchaus eine politische, eine revolutionäre Dimension, die angesichts der damaligen Machtverhältnisse in Europa wohl auch von Blake intendiert wurde. Diese politische Ebene tritt aber bei einem Sänger allgemein mehr in den Hintergrund, sie ist nicht so offensichtlich erkennbar wie bei einem Redner. Im Gegensatz zu einem Redner, der sich bewusst an ein Publikum richtet, das zwar mit Hilfe eines gesprochenen, aber doch eher textuellen Mittels in seiner Meinungsbildung beeinflusst wird, befindet sich der Sänger in einer anderen Situation. Ein Sänger wendet sich auch an ein Publikum, er kann aber dadurch, dass er die gesungenen Texte einer Melodie unterordnet, stärker an die Emotionen seiner Zuhörer appellieren. Gleichzeitig verändert sich im Zuge der musikalischen Aufführung auch die eigene Stimme des Sängers, sodass auch er zeitlich variierende Stimmungen, von tiefster Trauer bis zu größter Freude, erzeugt, die seine Emotionen unbewusst stimulieren und nur in ihrer Wirkung,

²⁸ Fairchild, B.H.. *Such Holy Song*. Kent, Ohio 1980. S. 16

aber nicht in ihrer Ursache erkannt werden können. Daher tritt in der Relation zwischen dem reinen Text und seiner gleichzeitigen musikalischen Umsetzung ein Verfremdungseffekt ein, der eine Interpretation erschwert, da eine eindeutige Hierarchie im Verhältnis Text-Musik nur schwerlich zu begründen ist. Ein Ausweg aus diesem Dilemma liegt darin, dass der durch diesen Gegensatz erzeugten Stimmung eine eigene, visionäre oder auch mystische Charakteristik zugestanden wird. In Bezug auf den Sänger bedeutet dies, dass er ein Medium verkörpert, welches in der Lage ist, überirdische Wahrheiten zu verkünden. Der Sänger wird zum Visionär, der auf einer transzendentalen Ebene eine Verbindung zu einem Gott herstellt und dessen heilige Wahrheiten verkündet. Somit stellt der Sänger in größerem Maße als der Redner ein Medium zu eben diesem Gott dar. Dabei handelt es sich allerdings nicht um einen Gott im christlichen Verständnis, sondern um einen, dessen ewige Wahrheiten nur durch die Einbildungskraft des Künstlers hervorgebracht werden können und sich in seinen Kunstwerken manifestieren.²⁹

Die These, dass Blake durch die Kopplung von musikalischen und textuellen Elementen eine synästhetische Stimmung erzeugen will und daher den Begriff *Song* für seine Gedichtsammlung zur Kennzeichnung dieses Zusammenhanges verwandt hat, erfährt weitere Unterstützung durch den von ihm gewählten Untertitel *Shewing the Two Contrary States of the Human Soul*. Es soll in den *Songs* also nicht nur die rationale Seite, sondern auch und vor allem die emotionale Seite der menschlichen Seele angesprochen werden. Weitere Elemente zur Untermauerung dieser These, die sich auch an konkreten Textbeispielen aus den *Songs of Innocence and of Experience* festmachen lassen, sind in der aktuellen Musiktheorie zu finden. Hierbei sei angemerkt, dass im Folgenden ein Schwergewicht auf die musikalische Ebene in Blakes *Songs* gelegt wird, da eine inhärente musikalische Expressivität in seinen Texten herausgestellt werden soll.

Die wesentlichen Elemente der Musik sind Melodie, Rhythmus und Harmonik, also der Klang, wenn zwei oder mehrere Töne gleichzeitig gespielt werden. Wenn Lyrik sich aus rhythmischen Mustern, Tempovariationen, metrischen Akzenten, die sich an der Abfolge von betonten und unbetonten Silben orientieren, zusammensetzt und man der Lyrik bis zu einem bestimmten Grad eine eigene Melodiosität einräumt, dann ist das einzig verbleibende Element, welches Musik und Lyrik in ihrem Charakter unterscheidet, die Harmonik.³⁰ Ein

²⁹ Vgl. Bowra, Maurice. *The Romantic Imagination*. Harvard 1950. S. 35

³⁰ Meister, Barbara. *The Interaction of Music and Poetry*. New York 1987. S. 2

weiteres Unterscheidungsmerkmal ist, dass es in der Musik schwierig ist, einem Ton oder einer Abfolge von Tönen eine Bedeutung zuzuordnen.

No note or combination of notes can properly be said to „mean“ anything other than itself; no note or combination of notes is a sign accepted by a large group of listeners as pointing to some real or imagined object in the way in which a word is so accepted.³¹

Es gibt also kein eindeutiges musikalisches Denotat für eine Melodie oder eine Harmonieabfolge. Gleichwohl lässt sich allgemein eine Bedeutung in musikalischen Werken festmachen, die sich allerdings in zwei Komponenten aufteilt. Es ist dies zum einen die Struktur, also die Form, und zum anderen die Expressivität, also der ausgedrückte Inhalt eines Musikstücks.³² Dennoch kann man sehr wohl mit musikalischen Mitteln Klangräume schaffen oder mit Klangfarben malen. Man kann eine Atmosphäre schaffen, die nicht mit Worten erfasst werden kann, sondern dadurch, dass sie auf Menschen eine starke emotionale Wirkung ausübt und dabei individuell unterschiedliche Bilder erzeugt, die sich nicht an Konkreta festmachen lassen. Daher liegt es in der Natur der Musik, dass eine große Freiheit bei der Interpretation eines Musikstückes gewährleistet ist, die sich in dem Maße erhöht, je konkreter diese Interpretation erfolgen soll: „music connotes ... rich realms of experience ... consolidated into a single connotative complex“³³

Für Blake waren Lyrik und Musik eng miteinander verbunden „[...] and the connection was the line, a line of freedom and expression.“³⁴ Dabei trennte er allerdings scharf zwischen den beiden Elementen der Harmonie und der Melodie. Während die Harmonie für ihn einen mathematischen, rationalen, non-linearen Charakter hatte, der die Sinne und die Emotionen eher vernachlässigte und an eigene Gesetzmäßigkeiten gefesselt war, glaubte er an die intuitive Natur der Melodie, die für ihn eine lineare Komponente verkörpere und eben diese Fesseln ablegen könne, „[...] melody becomes the line of imagination and eternity“³⁵. Melodie besaß für Blake die Fähigkeit, jenseits des „Corporeal understanding“³⁶ auf einer anderen Ebene in direkte Kommunikation mit der Ewigkeit, also mit Gott, treten zu können. Dass

³¹ Ebd. S. 3

³² Ebd. S. 3

³³ Ebd. S. 25

³⁴ Fairchild, B.H.. *Such holy song*. Kent, Ohio 1980. S. 17

³⁵ Ebd. S. 18

³⁶ Ebd. S. 34

traditionelle Weisen sich nicht starr an eine Harmonienfolge halten, sondern sich eher am Melodieverlauf orientieren, ist ein weiterer Grund dafür, warum Blake ihnen mehr Beachtung schenkte als den symphonischen Werken zeitgenössischer Komponisten. "Music as it exists in old tunes or melodies ... is Inspiration, and cannot be surpassed; it is perfect and Eternal."³⁷

Dabei ist das volkstümliche und kirchliche Liedgut häufig strophisch aufgebaut, wobei es meist einem inneren Gliederungsplan folgt. Es beginnt mit der ersten Melodie, die acht Takte andauert und meistens wiederholt wird. Ihr folgt ein Mittelteil mit einem leicht abgeänderten Thema. Am Ende wird die erste Melodie wieder aufgenommen. In Buchstaben ausgedrückt ergibt dies die Form A-A-B-A. Man bezeichnet sie als „dreiteilige Form“.³⁸ Die Abfolge der einzelnen Strophen kann natürlich variiert werden, eine Form wie A-B-A ist also auch möglich.

In Bezug auf Blake und seine Betonung der Melodie ist aber weniger die Strophenform als vielmehr die Unterteilung der Melodie in acht Takte hervorzuheben. Denn bei der ihnen eigenen, engen Bindung von Text und Weise, also der Melodie in folkloristischen Liedern, und der Nähe von Versmaß und Text in der Lyrik, war es die offensichtliche Absicht Blakes, musikalische und textuelle Elemente in seinen *Songs* zu verbinden. Sein Ziel war es, ein Element zu finden, welches beide eigenständigen Künste miteinander verband. Wenn also die Melodie bei der Konzeption der *Songs* eine besondere Aufmerksamkeit erfahren hat, dann verbleibt als einziges Element, das mangels Notenmaterials Rückschlüsse über diesen Zusammenhang zulassen könnte, der Rhythmus. Dabei unterliegt der Rhythmus in der Musik anderen Prämissen als in der Lyrik.

1.1 Der Rhythmus in den *Songs* von William Blake

Der Rhythmus in einem Gedicht wird durch das Versmaß bestimmt, das sich an der Unterscheidung und Abfolge von betonten oder unbetonten Silben orientiert. Es stellt ein wesentliches Element dar, durch das ein Gedicht entweder eine hohe Variation oder eine hohe Uniformität im Klangbild erreichen kann. Wenn man allerdings das Tempo, in dem ein Gedicht gelesen werden soll, betrachtet, so ergibt sich aus der bloßen Unterscheidung zwischen betonter und unbetonter Silbe kein Anhaltspunkt, über dem sich das Kriterium der

³⁷ Ebd. S. 19

³⁸ Vgl. Lloyd, Norman. *Großes Lexikon der Musik*. New York 1968. S.176

Lesegeschwindigkeit erschließen lassen könnte. Geht man allerdings davon aus, dass den *Songs* von William Blake eine Melodie unterlegt wurde, so folgte diese wohl auch einem Rhythmus. Diese 'Musik in der Poesie' wird als *Melos* bezeichnet.

When in poetry we have a predominating stress accent, and a variable number of syllables between two stresses (usually four stresses to a line, corresponding to 'common time' in music), we have musical poetry, that is, poetry which resembles in its structure the music contemporary with it.³⁹

Entscheidend ist hierbei die Unterteilung einer Zeile in vier Betonungen, die mit einer Melodieführung von vier Schlägen oder einer durch vier Schläge teilbaren korrespondiert. Dabei kann das Versmaß in einem Gedicht nur den Rhythmus einer Melodie imitieren, es kann sie aber nicht ersetzen, weil es keinem zeitlichen Metrum unterworfen ist. Unterstellt man den *Songs* eine inhärente Musikalität, dann stellt sich die Frage nach ihrer Bedeutung im Verhältnis zum Text, welches auf der anderen Seite wiederum zu den Bildelementen in den Kupferstichen Blakes in Beziehung zu setzen ist. Diese letztere Frage soll aber in einem späteren Kapitel dieser Arbeit bearbeitet werden. Für das Verhältnis zwischen Musik und Text lässt sich vorerst sagen, dass Blake ersterer ein eigenständiges, semantisches Potential zugestanden hat, welches zeitweise in den *Songs* zu einem 'sound articulate'⁴⁰ wird. Die Hypothese, dass Musik in Blakes *Songs* eine Bedeutung in sich trägt, ja sogar eine eigene Sprache repräsentiert, ist freilich spekulativ, aber keinesfalls abwegig. Die Frage ist, wie sich diese Bedeutung untermauern lässt.

Music, as an expressive art, evokes states of consciousness in the hearer which are analogues to states that may be produced by extra-musical means. . . . The most valuable states or 'emotions' that music arouses are those that spring from the richest and deepest spiritual context.⁴¹

Die Verlagerung der Frage von der Bedeutung und Wirkung von Musik in einen spirituellen Kontext mag zunächst mystifizierend wirken und nicht den Weg zu einer adäquaten Antwort darstellen. Wenn Musik aber intensive Bewusstseinszustände beim Hörer gerieren kann, was liegt dann näher als von der unbestrittenen oberflächlichen Wirkung auf eine Tiefenwirkung

³⁹ Fairchild, B.H. *Such holy song*. Kent, Ohio 1980. S.97

⁴⁰ Ebd. S. 32

⁴¹ Ebd. S. 32

zu schließen? Dies bedeutet zum einen, den Blickwinkel vom Bewussten auf das Unbewusste zu verschieben und zum anderen, die Ursache dieser Wirkung eher beim Komponisten als beim Hörer zu suchen, weil ja der Hörer lediglich passiv in einen Bewusstseinszustand gebracht wird, aber nicht an seiner ursprünglichen Entstehung partizipiert. Der Komponist muss eine Fähigkeit besitzen, ein “deep, unconscious, creative self”⁴², welches in der Lage ist, bestimmte Gefühle in eine musikalische Sprache zu transformieren, die dann auch den Hörer in diesen Bewusstseinszustand versetzen. Wenn man weitergehend die Wirkung musikalischer Sprache in ihrer Intensität mehr oder minder nuanciert, auf jeden Menschen voraussetzt und überträgt, dann gelangt man zu dem Begriff des „Archetypus“ bei C.G. Jung, der auch in der musikwissenschaftlichen Forschung angewandt wird.

That the analogue to feeling revealed by the aural image is close to Jung’s concept of the archetype and its function should now be clear: “The archetype is the introspectively recognizable form of a priori psychic orderedness.” The forms of psychic orderedness, moreover, are . . . *acts of creation in time*.⁴³

Die zuvor getroffene Unterscheidung von einem passiven Hörer und einem aktiven Komponisten hebt sich durch die Einbeziehung des Archetypus in die Argumentation teilweise wieder auf. Denn die kreative Kraft des Komponisten geht durch die Erschaffung eines musikalischen Kunstwerkes nicht verloren, sie überträgt sich vielmehr auf den Hörer, der die Komposition in seine individuelle Gefühlswelt zu integrieren versucht. In Bezug auf Blake bedeutet dies, dass das den *Songs* inhärente Phänomen des *Melos* neben den angewandten prosodischen Mitteln eine weitergehende Funktion hat und einen zusätzlichen Stimulus darstellt, der den Leser dahingehend beeinflusst, den zugrundeliegenden Text auf eine eigene Art und Weise zu lesen. Es appelliert sozusagen an den Leser, den Text zu interpretieren, aber nicht mit bewussten, logisch nachvollziehbaren Argumenten, sondern mit unbewusst vorhandenen Mitteln aus seiner eigenen Gefühlswelt.

Mit den vorausgehenden Ausführungen sollte dargestellt werden, dass musikalische Elemente in den *Songs* von Blake integriert wurden, um ihre emotionale Wirkung zu erhöhen. Wenn es sich aber bei diesen um eine Verschmelzung von prosodischen und musikalischen Mitteln handelt, inwiefern wird dann ihr besonderer Charme mit ersteren erreicht? Hier soll näher auf den Rhythmus und auf die von Blake verwendeten Versmaße eingegangen werden.

⁴² Ebd. S. 32

⁴³ Ebd. S. 33

Ein entscheidendes Charakteristikum von Rhythmus ist seine permanente Wiederkehr. Auch in jedem lebenden Organismus stellt er ein allgegenwärtiges, lebensnotwendiges Phänomen dar. Sei es als Pulsschlag, Herzschlag oder Ein-und Ausatmung, der Rhythmus kennzeichnet in gewisser Weise das Leben. Allerdings wird er bei den genannten Beispielen nicht als solches empfunden, er ist vielmehr instinktiv im Unterbewusstsein memorisiert.⁴⁴ Er funktioniert automatisch.

Überträgt man diesen Zusammenhang auf das menschliche Denken, so kann man auch hier formal-logische Aspekte erkennen, die einer rhythmischen Struktur ähneln. Zum Einen ist dies die Tendenz zur Polarisierung bei der Wahrnehmung von Erfahrungen im Leben, eine Tendenz, die sich in der Einteilung der Welt in Gegensatzpaare, wie z.B. Tag und Nacht, Gut und Böse oder rechts und links ausdrücken. Zum Anderen eine sukzessive Steigerung der Anzahl von Erfahrungen im Leben, die mit zunehmender Lebensdauer immer komplizierter einzuordnen sind: Um einem drohenden Chaos bei der Verarbeitung von Lebenserfahrungen zu entgehen, versucht der Mensch Denkmuster und Strukturen zu entwickeln, die ihm eine möglichst unproblematische Einordnung und Verarbeitung dieser Erfahrungen gewährleisten. Zu Irritationen kommt es allerdings, wenn diese Strukturen nicht mit den zu verarbeitenden Phänomenen übereinstimmen. Aus der direkten Konfrontation entsteht ein Konflikt, der zunächst befremdlich wirkt. Wenn aber von dem betreffenden Objekt zeitgleich eine emotionale Anziehungskraft ausgeht, dann ist man eher versucht, dieses in sein bestehendes Erfahrungssystem zu integrieren. Aufbauend auf diesem „produktiven Kontrast“, attestiert man dem Objekt einen semantischen Wert, der nicht mit sprachlichen Zeichen gedeutet werden kann. Es entsteht ein ‘preverbal meaning’⁴⁵, das man zwar in ein bestehendes Denkmuster einordnen möchte, was man aber nicht leisten kann. Die explizite Bedeutung verbirgt sich eher in einem rätselhaften Raum, für den nicht genügend Anhaltspunkte vorhanden sind, um ihn durchdringen zu können. Das prosodische Mittel, mit dem Blake diesen Kontrast in seinen *Songs* zu etablieren versucht, ist der Trochäus.

Der Trochäus ist ein in der englischen Lyrik eher ungewöhnliches Versmaß, was an seinem fallenden Rhythmus⁴⁶ liegen mag, der eher hemmend wirkt und auf Dauer Gefahr läuft, Monotonie zu erzeugen. Shakespeare, William Blake und William Butler Yeats werden als

⁴⁴ Ebd. S. 35

⁴⁵ Ebd. S. 35

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 35

Dichter genannt, denen eine Meisterschaft in der Beherrschung dieses Versmaßes zugestanden wird.⁴⁷ Demgegenüber ist der Jambus als Versmaß in der englischen Lyrik quasi omnipräsent, was man vor allem darauf zurückführen kann, dass der Wortschatz und die Syntax der englischen Sprache in ihrer Grundstruktur eher mit diesem Versmaß übereinstimmen

It is certainly true that our most ubiquitous nouns are words of one or two syllables (in the latter the stress usually falls on the first syllable), and that these are ordinarily preceded by unstressed articles, prepositions, or conjunctions.⁴⁸

In linguistischer Hinsicht ist der Jambus also als Versmaß für das Englische geradezu prädestiniert. Dies mag seine Dominanz in der englischen Lyrik erklären, die auch durch seinen steigenden Rhythmus begründet werden kann. Der Jambus ist ein eher antreibendes Metrum, das auch repetierend keine uniforme, langweilige Atmosphäre schafft; er suggeriert eher eine innere Lebendigkeit. Natürlich tritt bei der häufigen Verwendung dieses Versmaßes ein Gewöhnungseffekt für den erfahrenen Leser ein. Der Jambus wird sozusagen von ihm internalisiert, er repräsentiert ein instinktives Lesekonzept. Diese stark ausgeprägte Verinnerlichung führt bei einer direkten Konfrontation mit einem anderen Metrum unweigerlich zu ebenso starken Irritationen. Die spürbar hohe Intensität dieses Effekts wirkt vor allem dann, wenn das 'fremde' Metrum ungewöhnlich häufig auftritt, sich also wiederholt. In *The Tyger* aus den *Songs of Experience* von Blake wird die Wirkung dieses Zusammenhangs besonders in der vierten Strophe deutlich.

Whát the hámmmer? Whát the cháín,
 Ín what fúrnace wàs thy bráin?
 Whát the ánvil? Whát drèad grásp,
 Dáre its déadly térrors clásp?

Auf einen geübten Leser, der über prosodische Kenntnisse verfügt und diese auch auf Texte überträgt, mag der starke, wiederkehrende Rhythmus in dieser Strophe befremdlich wirken.⁴⁹ Er ähnelt einem lang anhaltenden *Staccato* in der Musik, welches einer Macht Ausdruck verleiht, die als majestätisch, aber auch als bedrohlich empfunden wird. Man denke in diesem

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 35

⁴⁸ Ebd. S. 36

⁴⁹ Ebd. S. 37

Zusammenhang an die Wirkung eines Fanfarensignals, welches z.B. die Ankunft eines Königs ankündigt. Diese Situation lässt sich auch auf den Tiger übertragen, der paradoxerweise in seiner anziehenden Schönheit das Böse als machtvolles Raubtier repräsentiert. Auch in diesem Fall scheint es, dass Blake das Phänomen des *Melos* in diesem Gedicht integriert hat. Blake versucht auf ungewöhnliche Weise poetisch zu kommunizieren: “Blake is allowing *melos* to sing itself, and we respond to that singing instinctively.”⁵⁰ Betrachtet man hierbei die frappierende Simplizität der Strophe und erinnert sich an die dem Gedichtzyklus übergeordnete Konstellation der Dialektik von *Innocence* und *Experience*, dann kann man basierend auf den vorangegangenen Aussagen schließen, dass hier die Atmosphäre eines Kinderliedes aufgebaut wird. Die Unterlegung des lyrischen Metrums mit einem musikalischen Metrum, das sich vor allem an der Zeitkomponente orientiert, führt zu einer eigentümlichen, aber anziehenden Stimmung seiner *Songs*.

This accounts in part for the “magic“ quality of the lyrics: through a submerged but insistent poetic beat Blake pulls us closer to a childlike, “innocent“ sensitivity by appealing to the child’s ear within the adult ear.⁵¹

Dabei ist auch zu beachten, dass ein Kind nicht über ein ausgeprägtes Zeichensystem verfügt, mit welchem es den Objekten in der Welt eine Bedeutung zuordnen kann. Das Kind ist auf alternative Erkenntniswege angewiesen, um die zu seiner eigenen Existenz notwendige Sicherheit selbständig aufbauen zu können. Der Erwachsene hingegen sollte diesen Grad der Sicherheit durch den routinierten Umgang mit einem Sprachsystem bereits erreicht haben. Dennoch wird auch er mit Phänomenen konfrontiert, die mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nicht erklärbar sind und damit auch nicht erkannt werden können. Dann befindet sich der Erwachsene in der gleichen Situation wie das Kind. Auch er sucht nach Alternativen, jedoch hemmt sein vernunftgeleitetes Bewusstsein den Rückgriff auf bereits in der Kindheit erlebte Problemsituationen. Obwohl die Lösungsmöglichkeiten der Kindheit unbewusst präsent sind und lediglich erinnert werden müssten, entsteht eine große Hemmschwelle, weil sie dem rationalen Denken des Erwachsenen in ihren wesentlichen Grundzügen widersprechen.

Einer dieser Erkenntniswege für das Kind ist die Musik. Einem Kind kann man wohl eine natürliche Affinität zum Gesang unterstellen. Kinder versuchen die Realität auch mit

⁵⁰ Ebd. S. 37

⁵¹ Ebd. S. 40

musikalischen Mitteln zu deuten, was für Erwachsene eher nicht zutrifft. Eine systematische Analyse kindlicher Lautaneinanderreihungen, wie z.B. „Eiapopeia“ oder „Rabimmel-rabammelrabumm“, dürfte auch schwerlich eine stringente, logisch nachvollziehbare Interpretation erfahren. Freilich sollte man sich auch in wissenschaftlicher Hinsicht nicht gänzlich dieser kindlichen Vorgehensweise hingeben. Wenn man sich aber bis zu einem gewissen Grad auf dieser Ebene bewegt und seine Aussagen auf eine musikalische Basis stellt, dann ergibt sich durchaus die Möglichkeit, die *Songs* von Blake rhythmisch anders zu lesen, indem man sie mit einem Rhythmus unterlegt, der Ähnlichkeit mit dem verwendeten Versmaß aufzeigt. Ein Beispiel hierfür sind die letzten vier Zeilen der ersten Strophe aus dem Gedicht *Night*.

The móon like a flówer,
In héavens high bówer;
With sílent delíght,
Sits and smíles on the níght.

In dieser rhythmischen Aufteilung des Gedichts ist bereits eine musikalische Komponente integriert, die darauf verweist, dass diese vier Zeilen zu einer Hauptbetonung auf lediglich zwei betonte Silben pro Zeile tendieren⁵², in diesem Fall die zweite und die fünfte Silbe. Die restlichen unbetonten Silben scheinen hingegen in Relation zu diesen beiden Betonungen fast aufgelöst zu werden, d.h. es wird unterstellt, dass sie weitaus weniger wahrgenommen werden, als der eigentliche Unterschied zwischen betonter und unbetonter Silbe vermuten lässt. Andererseits wird angenommen, dass ein erwachsener Leser, der mit dem Sprachrhythmus vertraut ist, diese vier Zeilen wie folgt einteilt:

The móon like a flówer,
In héavens hígh bówer;
With sílent delíght,
Síts and smíles on the níght.

Diese Aufteilung wirkt allerdings äußerst befremdlich. Der Text ‘holpert’ und wirkt unnatürlich, ein alle vier Zeilen durchgehender einheitlicher Fluss ist nicht gegeben. Dies ist vor allem in der zweiten Zeile der Fall, in der zwei betonte Silben aufeinanderfolgen. Wenn

⁵² Vgl. ebd. S. 40

man diese Zeilen allerdings mit einem musikalischen, zeitlichen Rhythmus unterlegt, dann ergibt sich eine rhythmisch, fließende Einheit. Hier soll der 3/8 Takt verwendet werden, der sich dadurch auszeichnet, dass seine Betonung auf dem ersten von drei Schlägen liegt. Entsprechend der unbetonten Silbe zu Beginn der Zeile wird ein Auftakt gewählt, der auf den dritten Schlag folgt. Es ergibt sich dann folgendes Schema:

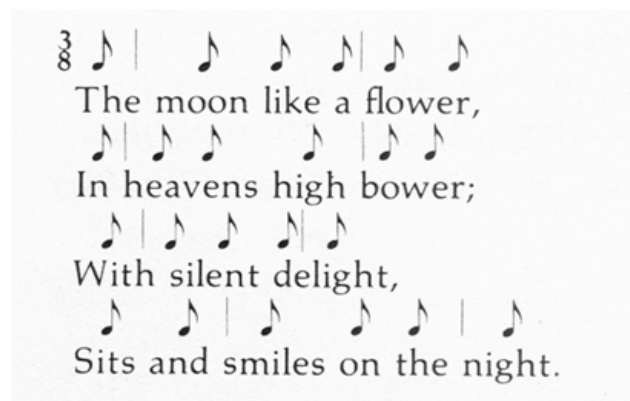


Abbildung 1

Wenn man sich im Hintergrund dieser Zeilen ein zeitlich gleichbleibendes, wiederkehrendes Metrum vorstellt, wird deutlich, dass in diesem Beispiel die Anzahl der Silben mit einer musikalischen Takteinheit übereinstimmen, idealerweise noch denselben Notenwert erhalten und auf eine Betonung enden. Dies verleiht den vier Zeilen eine starke, innere Homogenität. Gleichzeitig untermauert dieser Zusammenhang die Aussage, dass eine inhärente Musikalität in den *Songs* von Blake enthalten ist, die durch die permanente Präsenz des Rhythmus aus tiefenpsychologischer Sicht unser Unterbewusstsein anspricht, was hier demonstriert werden sollte.

Thus, a particular number of recurrences of metrical stress, syntactical features, or rhetorical elements tends to evoke in us particular preverbal attitudes.⁵³

Daher mag es wohl kommen, dass die zeitliche Regularität, der gleichmäßige *beat*, in den *Songs* von Blake immer spürbar ist, auch wenn man dazu neigt, diesen durch einen eigenen Sprachrhythmus zu ersetzen. Vielleicht erhalten die *Songs* dadurch ihren besonderen Charme. Das Phänomen des *Melos* scheint dabei sicherlich ein wesentliches Element für diesen Effekt

⁵³ Ebd. S. 41

bei Blake darzustellen. Im folgenden Kapitel soll geklärt werden, welche zusätzlichen Mittel Blake auf der bildlichen Ebene einsetzt.

II. Die Dialektik zwischen Bild und Text bei William Blake

Auch in der Dialektik zwischen Bild und Text spiegelt sich, wie bei der Korrespondenz zwischen Text und Musik, der Einfluss des „produktiven Kontrasts“ von Blake wider. Hier wird der Leser ebenfalls in den Vorgang der Interpretation miteinbezogen. Darüberhinaus ist eine synästhetische Wirkung gegeben, die jedoch nicht als dem Text inhärente Komponente erscheint, sondern sich in der Umsetzung des Textes in den Kupferstich dem Auge des Lesers, dem „corporeal eye“⁵⁴, ganz offen präsentiert. Es wäre jedoch verfehlt aus diesem Grund anzunehmen, dass es eine Hierarchie Bild-Text gäbe. Die bildlichen Darstellungen bewahren in Bezug auf den Text ihre Unabhängigkeit, haben aber eine komplementäre Funktion. Dadurch wirken sie im Verhältnis zum Text, ebenso wie die Musik, eher unterstützend. Dies geschieht zu dem Zweck, unter Einbeziehung möglichst vieler menschlicher Sinne eine möglichst intensive Gesamtwirkung des Kunstwerks zu realisieren, „[...] the senses are the chief inlets of the soul“.⁵⁵ Die Frage ist, mit welchen Mitteln Blake dieses Ziel erreicht.

Es ist nicht unerheblich darauf hinzuweisen, dass sich bei Blake der Kupferstecher, also der Handwerker, und der Künstler in einer Person vereinigen.⁵⁶ Dabei hat er ein spezielles Verfahren der Relieffätzung entwickelt, nämlich die „Umkehrung einer Tiefdruck- in eine Hochdrucktechnik“⁵⁷. Blake versah dabei die auf den Kupferplatten aufgebrachten Zeichnungen und Texte mit einer säurebeständigen Flüssigkeit, während er die verbliebenen Zwischenräume mit Salpetersäure wegätzte; während Text und Zeichnung mit der traditionellen Technik einfach in die Kupferplatte eingeritzt wurden, bildeten sie bei Blake also die Oberfläche des Kupferstiches. Die Entwicklung dieser Technik mag Blake in dem Glauben an seine visionären Fähigkeiten bestärkt haben, der als „[...] a prophet, an ‘individual bearer of charisma’³ who is a seer of visions and communicator of them to society.“⁵⁸ angesehen wird.

Seine visionären Fähigkeiten führte Blake dabei auf ein Erlebnis in seiner Kindheit zurück, in- dem er angab, „a tree filled with angels“⁵⁹ gesehen zu haben. Durch seinen Glauben an seine visionären Fähigkeiten musste Blake aber in Konflikt mit der Realität geraten. Dieser beschränkte sich nicht nur auf gesellschaftliche und politische Gegebenheiten, sondern

⁵⁴ Mitchell, W.J.T..*Blake's Composite Art. A study of the illuminated Poetry*. New Jersey 1978. S. 13

⁵⁵ Meister, Barbara.*The Interaction of Music and Poetry*. New York 1987. S. 69

⁵⁶ vgl. ebd. S. 15

⁵⁷ Roob, Alexander.*Das Hermetische Museum.Alchemie&Mystik*. Köln 1996. S. 697

⁵⁸ Watson, J.R.. *English Poetry of the Romantic Period 1789-1830*. London 1992².S.132

⁵⁹ Paananen, Viktor N..*William Blake: Updated Edition*. New York 1996. S. XIX

weitete sich auch auf etablierte abendländische Glaubensvorstellungen aus, so dass seine Ansichten allgemein als revolutionär angesehen werden. Diese ganzheitliche Sichtweise veranlasste Blake, in seiner neu entwickelten Technik nicht nur eine rein mechanische Neuerung zu sehen, sondern dieses Verfahren auch in einen spirituellen Kontext zu stellen. Die Basis dafür ergab sich für Blake aus dem Verhältnis zwischen den aufgelösten Zwischenräumen und den verbliebenen Linien, die schließlich die unumgängliche Voraussetzung für die bildliche Darstellung verkörperten, ja das Kunstwerk selbst darstellten, welches aus dem Prozess der ‘Säuberung’ hervorging .

Die Zwischenräume sind die ‘vergänglichen individuellen Zustände’, die in den Läuterungsfeuern des Jüngsten Gerichts verschwinden. Was bleibt sind ‘die ewigen Lineamente’: die ‘Signaturen aller Dinge’.⁶⁰

Entscheidend bei dieser Zuordnung ist die Gegenüberstellung von Vergänglichkeit und Ewigkeit. Während die zwischen einzelnen Menschen vorhandenen Unterschiede mit Blakes Technik aufgelöst werden, da ja die Zwischenräume weggeätzt werden, repräsentieren die übrig gebliebenen Zeichnungen und Texte nach Blake ewige Wahrheiten, die jedem Menschen innewohnen. Dabei wird durch den spirituellen Bezug zum Jüngsten Gericht eine transzendente Ebene geschaffen, die dem Dargestellten eine mystische Qualität zugesteht; diese wird durch das Kunstwerk repräsentiert. Es handelt sich dabei also nicht um eine bloße Imitation der Realität, das Kunstwerk erschafft vielmehr eine imaginäre Welt und verkörpert in seiner Bedeutung eine heilige Idee, deren vollständige Darstellung nicht möglich ist, sondern nur angedeutet werden kann.

Eine zentrale Funktion kommt dabei dem Dichter zu, denn schließlich ist er es, der mit seiner Einbildungskraft ein Kunstwerk erschafft. Die “[...] creative power of the imagination”⁶¹ des Künstlers stellt in diesem Sinne also eine Verbindung zum Göttlichen dar. Das Überzeugtsein von seiner eigenen Fähigkeit lässt sich bei Blake auch an der Ablehnung vorherrschender ästhetischer Strömungen seiner Zeit ablesen.

Im Gegensatz zur damaligen ästhetischen Diskussion über die Wirkung des Umrisses in der bildenden Kunst, die durch Gemälde mit fragmentarischem Charakter einen ‘Übergang vom

⁶⁰ Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum Alchemie & Mystik*. Köln 1996. S. 697

⁶¹ Watson, J.R. *English Poetry of the Romantic Period 1789-1830*. London 1992². S. 133

wirklichen zum imaginierten Sehen'⁶² erreichen wollte, hat Blake mit seiner neuen Technik ein alternatives Konzept mit der gleichen Zielrichtung entwickelt. Das Erstaunliche daran ist, dass er in seinen Kupferstichen vollständig erkennbare Figuren und Szenen darstellt. Allerdings erlangt die komplementäre Funktion des Bildes zum Text hierbei eine zentrale Bedeutung. In der bildlichen Darstellung sind nämlich Elemente enthalten, zu denen keine Beziehung im Gedicht hergestellt werden kann. Das Bild liefert zwar gegenüber der textuellen Bedeutung weitergehende Anhaltspunkte, der Textbezug kann aber nie eindeutig hergestellt werden. Bild und Text interagieren, aber sie korrespondieren nicht. Aus diesem Grund werden Blakes Kupferstiche als 'Illustrations which do not illustrate'⁶³ bezeichnet. Denn ihre Interaktion beruht auf dem Gegensatz zum gleichberechtigten Text, aus dem wiederum eine neue Bedeutung hervorgeht, die aber nicht explizit genannt wird. Der Betrachter wird vielmehr gezwungen, aus den vorhandenen Zeichen eine kohärente Interpretation zu assoziieren, die die visuellen und textlichen Informationen zu einem neuen Ganzen zusammenfügt. Dadurch, dass im Kupferstich Elemente enthalten sind, die nicht im Text genannt sind, entsteht ein 'missing poem'⁶⁴. Durch diesen Effekt wird der Leser, ähnlich wie beim Phänomen des *Melos* im Verhältnis Text-Musik, in einen quasi bedeutungsleeren Raum geführt, der andererseits eine unbewusste Anziehungskraft ausstrahlt. Dieser „produktive Kontrast“ macht die bildlichen Darstellungen zu Repräsentanten einer imaginären Welt.

Many of Blake's images move toward the realm of language, operating as arbitrary signs, emblems, or hieroglyphics which denote the unseeable, rather than as "natural" representations [...].⁶⁵

Aus dem Kontrast zwischen Text und Bild resultiert also, wie in dem Verhältnis zwischen Musik und Text, eine der Gesamtdarstellung inhärente Sprache, die allerdings aus nichtsprachlichen Zeichen besteht. Das Dargestellte wird nicht als solches angesehen, sondern es entsteht aus dem Kontrast zum Text eine Eigendynamik, die auf ein undefiniertes Ziel hinweist. In Bezug auf die Sprache wird der Leser durch den Gegensatz zwischen Grundbedeutung und Signifikant ("conflicting aesthetic appeals"⁶⁶) angeregt, dieses

⁶² Vgl. Oesterle, Günter: Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik. In: Neumann/Oesterle (Hg.). *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999. S.29

⁶³ Mitchell, W.J.T.: *Blake's Composite Art. A Study of the illuminated Poetry*. New Jersey 1978. S.9

⁶⁴ Ebd. S. 8

⁶⁵ Ebd. S. 4

⁶⁶ Ebd. S. 13

unbekannte Ziel zu entschlüsseln. Das Dargestellte korrespondiert dabei mit einer allgemeingültigen Idee “[...] of what is out there“⁶⁷

Obwohl die bildliche Darstellung eher eine Tendenz zum Imaginären aufweist, geht der reale Lebensbezug nicht vollständig verloren, weil Blake Personifikationen und Symbole verwendet, die vom Betrachter mit bekannten, aber nicht gänzlich festgelegten Bedeutungsinhalten assoziiert werden können. Zusätzlich dramatisiert Blake durch die Darstellung den zugrundeliegenden Text, indem er eine Szene festhält, die sich aus dem textuellen Handlungsablauf teilweise ergibt. Daher werden seine Gedichte und Bilder auch als ‘poetic dramas’⁶⁸ bezeichnet. Da es sich nicht um eine Abfolge von mehreren Bildern handelt, sondern lediglich um eines, hat die bildliche Darstellung eine auslösende Funktion für die Imagination des Lesers, während der Text eher die handlungsmäßige Abfolge einer Szene darstellt. Es handelt sich also um das Festhalten eines Moments im Bild inmitten einer dazugehörigen Handlungskette, die durch den Text repräsentiert wird. Generell und basierend auf den bereits gemachten Aussagen lässt sich also sagen, dass das Bild einen Moment mit starkem Bezug zum Diesseits darstellt und eine Verbindung zu einem unbekannten, aber heiligen Jenseits beinhaltet, der von Blake als ein ‘*eternal now*’ bezeichnet wird.

In diesem spezifischen Moment ist die Zeit im Bild außer Kraft gesetzt, “[...] the prophetic narrator sees ‘Present, Past & Future’ as an eternal now“⁶⁹ Bei Blakes Kupferstichen stellt sich allerdings die Frage, wie es um den übergeordneten Rahmen in seinen Darstellungen bestellt ist. In Verbindung mit der Prämisse einer Diesseits-Jenseits Konstellation wirft diese allumfassende These natürlich weitere Fragen auf. Wie ist z.B. dieses Jenseits beschaffen und inwieweit kann eine Verbindung zwischen ihm und dem Diesseits hergestellt werden? Im Folgenden sollen aus diesem Grunde zwei systematisch zusammenhängende Interpretationsversuche aus *Blake’s Composite Art*⁷⁰ von W. J. T. Mitchell exemplarisch dargestellt werden. Ihm soll eine kritische Interpretation gegenübergestellt werden, die sich an der Stellung des Menschen in Blakes Wertesystem orientiert, welche sich anhand von Kupferstichen aus *Milton* und *Jerusalem*, aus zwei *Prophecies* also, ergibt.

2.1 Das *Piper-Bard*-Verhältnis bei W. J. T. Mitchell

⁶⁷ Ebd. S. 16

⁶⁸ Ebd. S. 20

⁶⁹ Ebd. S. 26

⁷⁰ Mitchell, W.J.T. *Blake’s Composite Art. A Study of the illuminated Poetry*. New Jersey 1978

Auch Mitchell geht bei seinen Interpretationsvorschlägen von der produktiven Wirkung des Kontrasts aus. Er stellt die zwei Kupferstiche aus den Einleitungstexten zu den *Songs of Innocence* bzw. den *Songs of Experience* gegenüber.



Songs of Experience



Songs of Innocence

Abbildungen 2

It is clear that the two frontispieces function not just as companion pieces with similar compositions but as “contraries” whose differences are as important as their similarities. Any words we find to describe the frontispiece to *Experience* will have to involve transformations and reversals of the language discovered in the poem and illustration which introduce *Songs of Innocence*.⁷¹

Nachdem Mitchell seinen Vergleich an dem Verhältnis *Piper-Bard* festgemacht hat, formuliert er bereits eine Einschränkung:

⁷¹ Mitchell, W.J.T..*Blake's Composite Art. A Study of the illuminated Poetry*. New Jersey 1978. S. 5

This assumption seems wholly justified, but it is important for us to remember that it is not directly “given“ in the text or its illustrations, but must be arrived at by a series of associations, transformations, and creative interferences.⁷²

Aufgrund dieses als wichtig eingestuften Hinweises entsteht allerdings der Eindruck, Mitchell wolle seine vorher gemachte These abschwächen. Er gibt zu, sich auf unsicherem Terrain zu befinden. Er weist dadurch auf den spekulativen Charakter seiner Interpretation hin, die auf dem Kontrast Bild-Text aufbaut. Mitchell geht dabei hauptsächlich auf die Funktion des in beiden Kupferstichen dargestellten Kindes ein.

Der Hauptunterschied besteht für Mitchell darin, dass das Kind in den *Songs of Innocence* frei in der Luft über dem Kopf des *Pipers* schwebt, während es vom *Bard* in den *Songs of Experience* getragen wird und zusätzlich über Flügel verfügt. Ein weiterer Unterschied ergibt sich für Mitchell aus der Tatsache, dass der *Piper* zum Kind aufblickt, während der Blick des *Bards* nach vorne gerichtet ist. Diese Unterscheidungsmerkmale setzt Mitchell nun einerseits mit vergleichbaren Bildern anderer Künstler, wie z.B. Albrecht Dürer, in Verbindung, andererseits mit Blakes *Prophecies*. Während er zum einen dem *Bard* eine Schutzfunktion zugesteht und ihn in der bildlichen Darstellung als *St. Christopher* ansieht, der das Christuskind über den Fluss trägt und damit die ganze Welt auf seinen Schultern weiß, sieht er zum anderen im Kind die mentale Last der christlichen Prophezeiung. Diese ist nach Mitchell, zusammengenommen mit dem *Selfhood* des *Bards* “[...] equivalent to the weight of the world, the burden of Atlas“⁷³

Mitchells Ziel ist es, mittels seiner Interpretation auf die Kluft zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten in Blakes Bildern hinzuweisen, die nicht eindeutig geschlossen werden kann. Auch für Mitchell ist es entscheidend, dass der Leser quasi dazu aufgefordert wird, diese Kluft zu überbrücken. Dieser Zusammenhang bildet auch ein zentrales Element dieser Arbeit.

Der Unterschied zu Mitchell liegt aber darin, dass dieser den Schwerpunkt der Interpretation eher auf die Figur des *Bards* legt, da für ihn der grundlegende Bedeutungskonflikt erst aus der Gegenüberstellung des *Pipers* mit dem *Bard* resultiert. Mitchell schließt daraus, dass der

⁷² Ebd. S. 6

⁷³ Ebd. S. 8

Betrachter aktiver versuchen wird, die Rolle des *Bard* zu eruieren, als die des *Pipers*. Der *Bard* steht demnach auch im Zentrum seines Fazits.

The Bard is thus an emblem not only of the poet but of the reader in the state of Experience, and a full encounter with the picture is not just a glimpse through the window into Blake's world, but a look at ourselves in the mirror he provides.⁷⁴

Mitchell interpretiert also mit der Figur des *Bard* den Zustand der *Experience*, in den der Leser über den Konflikt zwischen Bildinformation und Textinformation unbewusst versetzt werden soll.

Diese Vorgehensweise ist berechtigt, da es Mitchell ja hauptsächlich darum geht, die Interaktion zwischen Text und Bild bei Blake nachzuweisen. Man fragt sich aber, warum er in diesem Zusammenhang nicht näher auf die Figur des *Pipers* eingeht, die, wenn man Mitchells Argumentation weiterführt, den Zustand der *Innocence* repräsentiert. Wenn angenommen wird, dass beide Kupferstiche eine gleichberechtigte, unabhängige Funktion haben, dann sollte man auch beide Darstellungen entsprechend gleichberechtigt behandeln.

Dies erscheint gerade deshalb angemessen, weil aus der Gegenüberstellung beider Zustände auch eine inhärente Wertung hervorgeht, welche offensichtlich die Stellung des Menschen in der Welt betrifft. Angesichts dessen scheint eine genauere Betrachtung unumgänglich, um die tieferliegende Informationsebene so weit als möglich herzuleiten. Denn warum sollte der Visionär Blake ein derart sorgfältig arrangiertes Sprachrohr wie die *Songs of Innocence and Experience* kreieren, wenn er ihm keine persuasive Funktion zugesteht? Hier soll nun die Rolle des *Bards* aus einem anderen Blickwinkel interpretiert werden. Diesem soll eine grobe Skizzierung des von Blake entworfenen Wertesystems vorangestellt werden, um die darin beschriebene Stellung des Menschen festmachen zu können und somit darauf basierend den Vergleich zwischen *Bard* und *Piper* zu vervollständigen.

⁷⁴ Ebd. S. 9

2.2 Die Stellung des Menschen im Wertesystem Blakes

Die Stellung des Menschen in der Welt wird von Blake in seinen *Prophecies* erläutert und anhand von Personifikationen dargestellt. Anhaltspunkte lassen sich hierfür u.a. in den *Four Zoas*, *Milton* und in der *Prophecy Jerusalem* finden.

Die *Four Zoas* repräsentieren für Blake die ‘Vier Mächtigen in jedem Menschen’ oder seine ‘Ewigen Sinne’. Dabei sind unter diesen vier Wesen nicht nur die menschlichen Sinne aufgeteilt, sondern Blake ordnet ihnen auch Elemente, Künste, Himmelsrichtungen und Kontinente zu. Im einzelnen handelt es sich dabei um *Tharmas*, den physischen Leib, der den Westen und auch die Welt der Gebärung verkörpert, *Urizen*, die Vernunft, der im Süden auf dem afrikanischen Kontinent in der finsternen Welt *Ulro* wohnt, und *Luvah*, die Leidenschaft, die das Zwischenreich der Phantasie bewohnt und der das Feuer, die Musik sowie der Kontinent Asien zugeordnet sind; eine besondere Bedeutung kommt bei dieser Aufteilung dem Norden zu, der den Kontinent Europa darstellt.

Durch die Bezeichnung *Los-Urthona* kommt es hier zu einer Zweiteilung. *Los-Urthona* repräsentiert die Imagination, welche sich in eine himmlische und eine irdische Komponente aufteilt, wobei *Urthona* der himmlische und *Los* der irdische Stellvertreter der Imagination ist. Das ihnen zugeordnete Element ist die Paradieserde, das Sinnesorgan das Ohr, seine Kunst die Poesie und seine Welt die Ewigkeit.⁷⁵

Damit ist dieses mythische System aber noch nicht vollständig. Eine Gesamtdarstellung desselben findet sich in einem Kupferstich zu der *Prophecy Milton*. Hier bilden die *Four Zoas Luvah, Urizen, Tharmas* und *Urthona* die Grundlage für eine zwischen diesen ‘vier Grundkräften des Universums’⁷⁶ fünfte Einheit, der Welt von *Los*, die aber nochmals unterteilt wird und über die irdische Imagination die reale Welt des Menschen darstellt, der deren Mittelpunkt bildet. Dabei ist diese Darstellung nicht Ausdruck eines immerwährenden, statischen Zustands: eines ‘*eternal now*’. Die Welt ist vielmehr in stetiger Bewegung, da auch hier die vorhandenen *Zoas*, wie auch Text und Musik oder Bild und Text in den *Songs of Innocence and of Experience*, gleichberechtigt nebeneinander konkurrieren. Inmitten dieses Wirbels steht der Mensch, der nach Blake die unter den vier *Zoas* vorherrschenden,

⁷⁵ Vgl. Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum Alchemie&Mystik*. Köln 1996. S. 652-53

⁷⁶ Ebd. S. 119

andauernden Konflikte durch eine einmal begangene Schuld, die der Erbsünde gleichkommt, ausgelöst hat.

Als die akademische Menschheit in der Gestalt des Giganten Albion sich vom göttlichen Zentrum in die Peripherie der Selbstsucht imaginiert hatte und seine himmlische Gefährtin Jerusalem vor ihrem rechtmäßigen Bräutigam, dem Christuslamm zu verbergen begann, fiel Albion in den Todesschlaf von Ulro. Dieser Fall, bei dem Luvah die Welt von Urizen im Süden übernahm, zog den endlosen Krieg der Zoas nach sich. Seither beherrschen die Emotionen die Vernunft, und die wiederum unterdrückt die Imagination, das Göttliche im Menschen.⁷⁷

Die chaotische Situation des Menschen resultiert also aus einer aktiven Verkehrung der göttlichen Ordnung. Der Mensch hat sich von dieser Ordnung entfernt, weil er seine eigene Stellung nur von seiner Vernunft herzuleiten versucht hat. Er vertraut lediglich auf die heilsame Kraft seiner rationalen Fähigkeiten und entfernt sich dadurch zunehmend von Gott. Die Hybris des Menschen begründet somit seinen Fall. Doch damit nicht genug, der Mensch wird sich durch die Abkehr von Gott auch selbst fremd, weil er einen Teil dieser Ordnung verkörpert, ja sogar göttliche Züge in sich trägt.

Diese Entfremdung von Gott erzeugt einen Mangelzustand beim Menschen, der durch das Chaos ausgedrückt wird. Dennoch sind dem Menschen immer noch Mittel gegeben, durch die er die göttliche Ordnung wiederherstellen kann; die ihm eine Annäherung an einen Gott ermöglichen, der seinen Platz im Zentrum des Universums hat. Wenn man nun in dem oben zitierten Zusammenhang an die Stelle von *Jerusalem* die Freiheit oder die menschliche Inspiration, die 'Divine Vision in every individual', setzt, die in Verbindung zu Gott steht⁷⁸, und an die Stelle des Christuslammes, das auch die göttliche Unschuld verkörpert, Gottes Liebe⁷⁹, dann lassen sich die Mittel des Menschen zu einer Wiederherstellung der Einheit mit Gott benennen. Es sind dies die Imagination und die Liebe, deren Vermählung Albion wieder aus seinem Todesschlaf erwachen lassen würde. Das Chaos in der Welt würde dann durch die Wiederherstellung der göttlichen Harmonie überwunden und damit eine Rückkehr zu den ewigen Wahrheiten gewährleisten. Die konkrete Situation des Menschen im Universum wird von Blake in einem Kupferstich zu der *Prophecy Milton* dargestellt, wobei die Erlösung des

⁷⁷ Ebd. S. 653

⁷⁸ Vgl. Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965. S. 206

⁷⁹ Ebd. S. 232

Menschen durch eine Linie als *Miltons Track* im rechten, unteren Bildbereich angedeutet wird, die bei Adam beginnt.

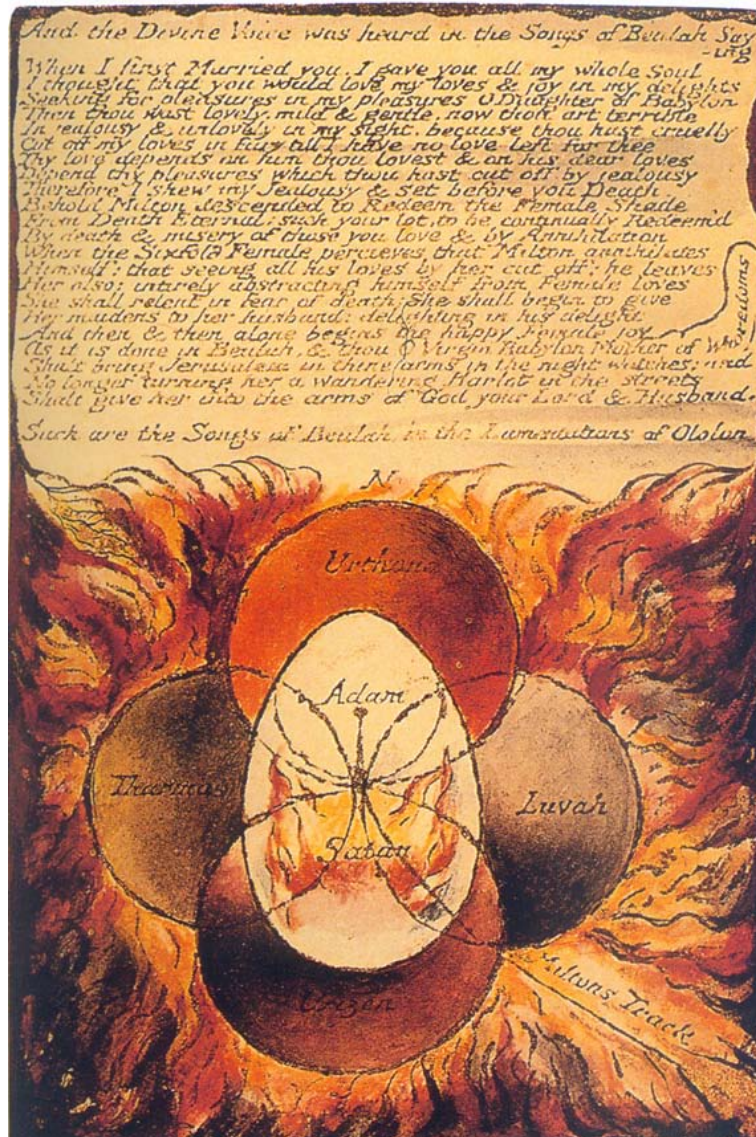


Abbildung 3: Milton

Die eiförmige Welt von Los, die sich aus dem Wirbelpunkt des Chaos wölbt, bildet den illusorischen dreidimensionalen Raum, der durch die beiden Grenzen der Undurchsichtigkeit (Satan) und der materiellen Verdichtung (Adam) definiert ist. Sie hindern den Menschen an der freien Sicht auf die Dinge wie sie nach Blake wirklich sind, nämlich ewig und unendlich.⁸⁰

Die Grundsituation des Menschen teilt sich nach Blake also in drei Dimensionen auf, die wiederum eine Einheit bilden. Dabei versperren dem Menschen zwei dieser drei Elemente die Sicht auf die göttliche Wahrheit. Zum einen wird der Mensch dabei durch die

⁸⁰ Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum Alchemie & Mystik*. Köln 1996. S. 119

vernunftgeleitete Erkenntnis der objektiven Wahrheit in der Welt daran gehindert, göttliche Inhalte erfahren zu können. Zum anderen manipulieren verdunkelnde Lehren den Menschen, die mit seinem ursprünglich heiligem Wesen konkurrieren. Dieser Wettbewerb ergibt sich aus der Dialektik zwischen Gut und Böse, wobei Satan offensichtlich das Böse widerspiegelt

Hieraus ergibt sich konsequenterweise, dass die dritte Dimension das Gute im Menschen repräsentiert. Berücksichtigt man weiterhin, dass der durch diese drei Grundelemente sich konstituierende Zustand die augenblickliche Situation des Menschen widerspiegelt, der sich in einer endlichen Entwicklung befindet, dann kann man diese abstrakten Elemente auch auf die Realität übertragen. Dieser Zusammenhang lässt Rückschlüsse auf die historische Situation in England zur Zeit Blakes zu, die sich in seinen *Songs* vornehmlich an der Figur des *Bard* festmachen lassen. Daher soll nun die Situation des *Bard* genauer dargestellt werden, um sie anschließend auf die historischen Verhältnisse im England des ausgehenden 18. Jahrhundert zu übertragen. Denn diese kritisiert Blake über die Figur des *Bards*, während er ihm mit dem *Piper* einen möglichen Zustand menschlicher Existenz gegenüberstellt, der die Defizite der zeitgenössischen Realität überwinden kann.

2.3 Der Zustand der *Experience* bei William Blake

Allgemein lässt sich sagen, dass der *State of Experience*, wie er durch den *Bard* repräsentiert wird, keinen Idealzustand für Blake darstellt. Es wird deshalb angenommen, dass diese Situation die augenblickliche Realität des Menschen charakterisiert und gleichzeitig verändert werden soll. Aus diesem Grund schaut der *Bard* nicht dem Kind nach, sondern sieht dem Betrachter, der ja seine eigene Situation in der Darstellung widergespiegelt sehen soll, direkt in die Augen. Somit wird in dem Blick des *Bard* aus dem Bild heraus die Funktion gesehen, den Betrachter in die Szene zu integrieren - eine Schlussfolgerung, die sich mit der abschließenden Aussage von Mitchell deckt. Es sei in diesem Zusammenhang eine weitergehende Prämisse genannt, in der Blake den Akt des Sehens für seine Kupferstiche erläutert.

In 'Auguries of Innocence' Blake described the process as seeing 'through the eye' not 'with the eye; seeing 'with the eye' is the materialist's way of Newton and Locke, but

seeing 'through the eye' allows the imagination to work upon the created world and reveal the latent wonder within it.⁸¹

Wenn man Blakes Bilder also 'durch das Auge' und nicht 'mit dem Auge' sehen soll, dann hat man als Betrachter zunächst als einzige Orientierungshilfe seine eigene Imagination. Daraus resultiert nicht nur eine Trennung der körperlichen von den geistigen Dingen, sondern auch eine des Sehens vom Akt der Erkenntnis. Die Integration des Betrachters durch die Diskrepanz zwischen textueller und visueller Information in der szenischen Momentaufnahme des Bildes bildet somit den Ausgangspunkt eines Erkenntnisweges. Ein offensichtlicher Mangel ergibt sich daraus, dass es für den weiteren Verlauf dieses Erkenntnisweges keine weitere Orientierungshilfe für den Betrachter gibt als die seiner eigenen Imagination. Um dieses Defizit ausgleichen zu können, sollte es zulässig sein, das in dieser Arbeit kurz skizzierte symbolische Zeicheninventar aus den Kupferstichen in den *Prophecies* von Blake auf den Kupferstich des *State of Experience* und des *State of Innocence* zu übertragen und gegebenenfalls zu erweitern, um eine weitergehende Zuordnung der in den Bildern enthaltenen Elemente so weit als möglich zu erreichen.

Wenn man in diesem Kontext die Welt von *Los-Urthona* auf das in beiden Kupferstichen abgebildete Kind überträgt, dann kommt diesem die entscheidende Bedeutung bei beiden Abbildungen zu. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich auch ein weiterer Aspekt des *Bard*. Er trägt das Kind nicht nur auf seinem Kopf, sondern er hält es auch mit beiden Händen fest. Die Last des *Bard* besteht offensichtlich darin, das Kind zu tragen und gegen dessen Willen festzuhalten, was durch die Ausbreitung seiner Flügel (die ja beim *Piper* nicht zu erkennen sind) untermauert wird.

Im Gesamtzusammenhang kann man sagen, dass der *Bard* versucht, die Imagination zu bändigen. Dadurch, dass das Kind auf dem Kopf des *Bards* sitzt, kann man weiterhin vermuten, dass der *Bard* versucht, die Imagination durch seine Vernunft festzuhalten. Ein weiteres Indiz hierfür ist der durch die Hände des *Bard* und des Kindes angedeutete Kreis, der auf den von *Urizen* erzeugten umzirkelten Käfig hinweist, in dem der Mensch "im Zirkel seines irdischen Leibs [...] herumläuft"⁸², und somit ein Zeichen für die materialistische Sichtweise der Dinge darstellt.

⁸¹ Watson, J.R. *English Poetry of the Romantic Period 1789-1830*. London 1992². S.133

⁸² Vgl. Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum Alchemie&Mystik*. Köln 1996. S. 632

Eine weitere Besonderheit liegt in den weit aufgerissenen Augen des *Bard*, die eher leidvoll und sehnsüchtig als zufrieden oder gar glücklich blicken. Das Vertrauen des *Bard* in ein leitendes, göttliches Schicksal scheint ihn verlassen zu haben. Der *Bard* leidet, und dennoch versucht er die Imagination festzuhalten, was seine Sehnsucht nach göttlicher Wahrheit und Liebe unbewusst eher verstärkt. Dieser Zusammenhang lässt sich auch aus der Einleitung zu den *Songs of Experience* herleiten, in der der *Bard* die Erde mittels einer sehnsüchtigen Klage anruft. “O Earth, O Earth, return!”⁸³ heißt es dort, was dem Leiden des *Bard* und seinem Wunsch nach Erlösung spürbar Ausdruck verleiht. Doch durch das Leiden wird für ihn das Vorhandensein absoluter Liebe eher spürbar, denn aus ihrer Verdunkelung resultiert wieder ein größeres Streben, diese Liebe erkennen zu wollen.

Dies kann man aus dem Umstand herleiten, dass das Kind auf dem Kopf des *Bard* sitzt. Es ist ihm eigentlich näher als dem *Piper*, der *Bard* kann es allerdings nicht erkennen, da er seinen Blick geradeaus richtet. Schließlich ist dies ein weiterer Hinweis darauf, dass der *Bard* durch seinen Blick aus dem Bild heraus die Funktion eines Spiegelbilds der Realität übernimmt, während der *Piper* seinen Blick auf das Kind richtet, also eher eine Verbindung zu einer göttlichen Realität herstellt, die der *Bard* nicht erkennen kann.

Überträgt man diese Konstellation auf die historischen Verhältnisse in England zu Blakes Zeit, so ergeben sich hieraus entsprechende Rückschlüsse, die man in politischer wie auch in gesellschaftlicher Hinsicht ziehen kann. Es wird dabei davon ausgegangen, dass dies wohl auch von Blake intendiert wurde. Darüberhinaus lässt sich daraus auch eine elementare Kritik an diversen religiösen Strömungen im damaligen England herauslesen.

⁸³ Blake, William: *The Complete Writings of William Blake*. Edited by Geoffrey Keynes. OUP 1972⁶. S. 210

2.4 Die historischen Verhältnisse und das *Sunday School Movement* zur Zeit Blakes

Die politische und gesellschaftliche Situation im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts war vor allem durch die Auseinandersetzung mit den Idealen der Französischen Revolution gekennzeichnet, die zunächst mit Begeisterung aufgenommen worden waren.⁸⁴ Diese Euphorie wich jedoch bald in großen Teilen der Bevölkerung der Ernüchterung, da sich rasch starke Kräfte der etablierten Ordnung in England artikulierten, sodass das politische wie gesellschaftliche Spektrum sich allgemein in Befürworter und Gegner der Revolution spaltete. Obwohl es vereinzelte Ansätze für eine Reformbewegung gegeben hatte, wurden diese bald im Keim erstickt. Dies geschah vor allem aus drei Gründen.

Zum Einen ist hier die Angst der bürgerlichen Mittelschicht vor einer sich formierenden Arbeiterschaft zu nennen⁸⁵, die im Rahmen der fortschreitenden Industrialisierung in England große Bevölkerungsteile repräsentierte. Diese waren zu einer Wanderung vom Land in die Städte, vor allem die industriellen Zentren wie London getrieben worden. Dabei litten die Arbeiter in den Städten meist größere Armut als auf dem Land, da sie durch ihre hohe Anzahl einer enormen Konkurrenz ausgesetzt waren. Darüber hinaus stand den Arbeitern keinerlei soziale Absicherung mit damit verbundenen Rechtsansprüchen zur Verfügung, was die Wahrscheinlichkeit eines möglichen organisierten Arbeiteraufstandes in Verbindung mit der materiellen Not erhöhte.

Zum Anderen riefen die areligiösen Inhalte der Revolution verbunden mit ihrem impliziten philosophischen Radikalismus tiefes Misstrauen bei der breiten Masse der Bevölkerung hervor.⁸⁶ Dieses Unbehagen wurde in England durch stark religiös orientierte Bewegungen aufgefangen. Schließlich führte die Loyalität der Mittelschicht zu einer Regierung, die die religiös-sittliche Erneuerung konservativen Kräften überließ⁸⁷ und politisch in einer Repressivpolitik mündete, die in einer Aufhebung der Habeas-Corpus-Akte von Mai 1794 bis Juli 1795 bzw. von 1798 bis 1801 gipfelte⁸⁸ und zum Krieg mit Frankreich führen sollte.

Dennoch war das Bewusstsein für notwendige Veränderungen in der Bevölkerung durchaus vorhanden, was sich allerdings mangels einer politischen Form in einer umso vehementer

⁸⁴ Vgl. Kluxen, Kurt. *Geschichte Englands*. Stuttgart 1991⁴. S. 489

⁸⁵ Ebd. S. 490

⁸⁶ Ebd. S. 490

⁸⁷ Ebd. S. 489

⁸⁸ Ebd. S. 493

geforderten moralischen Neuorientierung äußerte. Ein Schwerpunkt wurde dabei von verschiedenen religiös motivierten Bewegungen auf neu entwickelte Erziehungsformen und Erziehungsinhalte gelegt, die in ihren theoretischen Grundlagen nicht frei von Widersprüchen waren. Das *Sunday School Movement* war eine dieser Bewegungen, die von den sogenannten Methodisten eingeführt wurde und von Blake in den *Songs of Innocence and Experience* kritisiert wird. Diese Bewegungen profitierten von einer großen Popularität, die sich vor allem aufgrund einer fest institutionalisierten Staatskirche in England ergab, die nur schwerfällig auf sich verändernde gesellschaftliche Verhältnisse reagierte.

Während die Staatskirche zu dieser Zeit an überlieferte Sozialstrukturen gebunden war, konnten die neuen religiösen Gruppierungen sich in einer sich neu orientierenden Gesellschaft frei entfalten. Zu ihren bekanntesten Führern gehörte der Reverend John Wesley (1703-1791), der die 'Rettung' der Menschen nicht mit rationalen Argumenten, sondern durch dauernde emotionale Erregung, durch eine permanente, 'methodische' Bearbeitung der Massen im Sinn hatte.⁸⁹ Daher werden diese Gruppierungen auch Methodisten genannt. Wesley entwickelte sich zu einem Wanderprediger, der im Gegensatz zur Kirche zu seinen Zuhörern ging. Er predigte auf offenem Feld oder vor den Kohlschächten in den Bergwerksdistrikten und eroberte damit Millionen von Anhängern, die sich vor allem aus der neuen Industriearbeiterschaft regroupierten. Bald organisierten sich seine Anhänger zu örtlichen 'Klassen', die sich überregional auf Bezirksversammlungen und Landeskonferenzen zusammenschlossen. Die Popularität seiner Predigten lässt sich ablesen an der narkotisierenden Agitation, die an Gefühlskräfte, an Glücksverlangen und Kampfeslust appellierte⁹⁰. Diese stete Indoktrination war auch ein zentrales Kennzeichen des von den Methodisten ausgehenden *Sunday School Movements*.

Das Erziehungsideal dieser Bewegung basierte auf einer ursprünglichen Unschuld des Kindes. Dieses Bild durchzog die religiöse Kultur der *Sunday Schools* wie ein Leitmotiv, da man in ihm eine unmittelbare Nähe zu Jesus Christus sah. In dieser Hinsicht deckt sich dieses Bild mit dem von Blake entwickelten Motiv des Gotteslammes, welches die göttliche Liebe symbolisiert und freilich auch auf das in den beiden Kupferstichen des *Bard* und des *Pipers* dargestellte Kind übertragen werden kann. Dennoch ergeben sich Widersprüche. Denn obwohl die Lehrer der *Sunday School* eine philanthropische Grundeinstellung propagierten, die nicht den Willen der Kinder brechen wollte und körperliche Züchtigung weitestgehend

⁸⁹ Ebd. S. 526

⁹⁰ Ebd. S. 527

ablehnte⁹¹, so zeichneten sich ihre Methoden durch dieselben indoktrinierenden Mittel aus, wie sie in den Predigten von Wesley angewandt worden waren.

Die Erziehung zum Gehorsam war dabei ein Mittel zur Aufrechterhaltung der Arbeitsdisziplin, was sich in der genauen Einhaltung der Schulzeiten zeigte, aber auch in schriftlich fixierten Anweisungen für die Lehrer, wie z.B. “not a word be spoken but to teachers: no looking off books, or learning lessons aloud“⁹². Die disziplinarischen Regeln für die Schüler wurden in den sogenannten ‘rule books’ oder ‘rule sheets’ festgehalten, die den Schülern meist einmal im Monat vorgelesen wurden, um sie an ihre Stellung und Aufgabe in der Gesellschaft zu erinnern.⁹³ Dieses eng gesetzte Regelwerk musste den Widerspruch Blakes hervorrufen, der ja die Wiederherstellung der göttlichen Einheit des Menschen in einer Verbindung von Liebe und Freiheit sah. Während die Propagierung einer grundsätzlich menschenfreundlichen Einstellung durch das *Sunday School Movement* Blakes Ansichten also weitestgehend entsprach, so produzierte ihre Einkleidung in eine sakrosankte Moraldoktrin schier unüberwindbare Differenzen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass diese Ablehnung in *The Garden of Love* in den *Songs of Experience* durch die Verwendung des ‘Thou shalt not’⁹⁴ ganz offen erkennbar ihren Ausdruck findet. Diese Aussage findet weitere Unterstützung in der generellen Ansicht Blakes über die Religion. “Religion, so Blake believed, was the basic problem of mankind.“⁹⁵ Der Mensch sollte sich also vom Dogma einer organisierten Religion befreien, um mittels dieser Freiheit die eigene, individuelle Erfahrung einer absoluten Wahrheit gewährleisten zu können.

Insgesamt lässt sich also sagen, dass die Sehnsucht der Menschen nach einer neuen und besseren Zeit weder in gesellschaftlicher noch in politischer, ja noch nicht einmal in religiöser Hinsicht eine Verwirklichung im Sinne Blakes fand. Dieser Zusammenhang findet auch in der Darstellung des *Bard* und in den einzelnen *Songs of Experience* seinen Ausdruck. Worin besteht aber für Blake die Erfüllung dieser Sehnsucht und gegen welche Hindernisse muss der Mensch dabei angehen? In dieser Arbeit wird angenommen, dass zur möglichen Beantwortung dieser Frage die Figur des *Pipers* besser geeignet ist, als die des *Bard*. Während der *Bard* die gegebene Situation lediglich beklagt, wird dem *Piper* die Fähigkeit

⁹¹ Vgl. Laqueur, Thomas Walter. *Religion and Respectability: Sunday Schools and Working Class Culture 1780-1850*. Yale University Press 1976. S.18

⁹² Vgl. ebd. S. 220-221

⁹³ Vgl. ebd. S. 219

⁹⁴ Blake, William: *The Complete Writings of William Blake*. Edited by Geoffrey Keynes. OUP 1972⁶. S. 215

⁹⁵ Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965. S. 342

zugestanden, den Menschen von seinem Leid erlösen zu können. Zur Herleitung dieses Erlösungsgedankens soll hier noch einmal auf den 'satanisch-dreidimensionalen Raum'⁹⁶ von *Los* näher eingegangen werden.

2.5 Die Mittel zu Erlösung des Menschen im Wertesystem Blakes

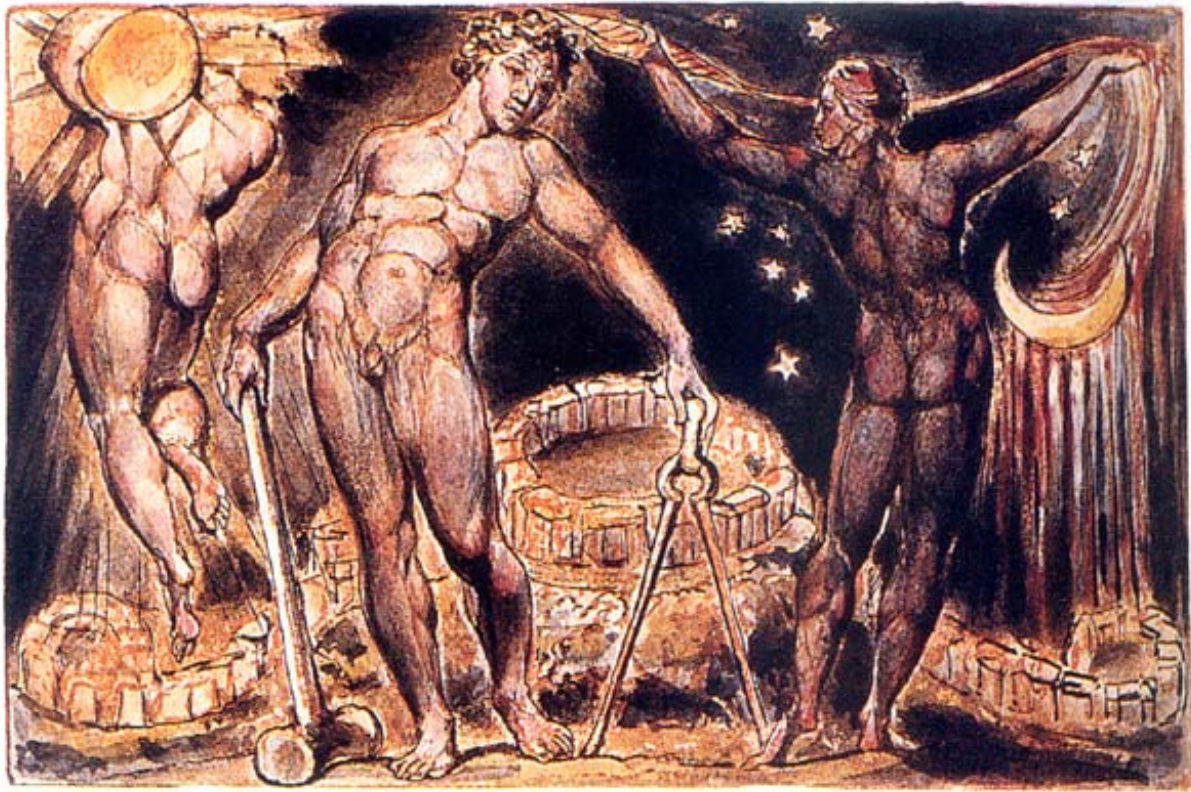


Abbildung 4: Jerusalem

In dem hier abgebildeten Kupferstich zu der *Prophecy Jerusalem* hat Blake den Weg zur Erlösung des Menschen bildlich festgehalten. In dieser Arbeit wurde bisher festgestellt, dass sich die Welt von *Los* in das Gute, das Böse und die objektive Wahrheit, also die materielle Realität aufteilt. Es lässt sich aber aus dem bisher Gesagten auch schließen, dass die Erlösung des Menschen für Blake in der Wiederherstellung der Harmonie zwischen den vier Grundkräften des Menschen, den *Four Zoas*, besteht.

Die Welt von *Los* ist durch die Erbsünde des Menschen von den *Four Zoas* ins Chaos gestürzt worden, weil diese seit dieser Zeit in einem ewigen Krieg miteinander konkurrieren. Anhand dieses Kupferstiches zu *Jerusalem* ist es möglich, die drei Elemente von *Los* genauer zu

⁹⁶ Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum Alchemie & Mystik*. Köln 1996. S. 483

benennen. Blake ordnet hier dem Bösen, also Satan, die Vernunft *Urizen* zu, die, wie an Zirkel und Hammer zu erkennen, einen bedrohlichen, gefängnisartigen 'heidnischen Schlangentempel'⁹⁷ formt. Dem Guten wird zwangsläufig Gott und damit die göttliche Wahrheit zugeteilt.

Während diese Zuordnung zunächst eindeutig vollzogen werden kann, erfolgt bei der materiellen Verdichtung, also Adam, der den Menschen als Ebenbild Gottes repräsentiert, wiederum eine Zweiteilung in einen männlichen und einen weiblichen Teil. Dabei nennt Blake "[...] diese weiblichen Teile 'Emanation' und die männlichen Teile den schattenhaften Spuk (spectre)"⁹⁸. Begründet wird diese Einteilung durch die Erbsünde in Form der Selbstsucht des Menschen, durch den Adam in den 'Todesschlaf der Materialität'⁹⁹ gefallen ist. Um die Möglichkeit einer Erlösung Adams zu gewährleisten, hat bei Blake Jesus Christus und nicht Gott Eva erschaffen. "Sie ist Adams Matrix aus himmlischer Wesenheit (Sophia)."¹⁰⁰ Dadurch kommt Jesus Christus im Wertesystem Blakes eine herausragende Bedeutung zu, wie sie auch im *Sunday School Movement* zu finden ist, das ja die kindliche Unschuld in Jesus Christus verwirklicht sah.

Dabei ist die Erschaffung Evas für Blake ein weiteres Indiz für den Fall des Menschen, auf den er durch die Verwendung des neuplatonischen Begriffs Emanation hinweist. Blake sieht den Verlauf der Entwicklungsgeschichte des Menschen als Weg von einem Niederen zu einem Höheren hin, da ja Emanation das Ausfließen des Niederen aus dem Höchsten meint, wobei Letzteres mit Gott oder dem Ur-Einem gleichzusetzen ist.¹⁰¹

Obwohl sich somit nach Blake in der Emanation die niederen Eigenschaften des Menschen wiederfinden, so stellen sie doch einen unverzichtbaren Teil für die Erlösung desselben dar. Und diese Erlösung muss sich über Jesus Christus vollziehen, da dieser Eva erschaffen hat. Somit stellt die Vereinigung von männlichem und weiblichen Teil die erste Stufe zur Erlösung des Menschen dar. Denn erst durch die Vereinigung der beiden Teile auch im sexuellen Sinn kommt es zu den 'thunders of intellect'¹⁰², die eine Verbindung zur himmlischen Imagination erst ermöglichen und damit einen Fortschritt beinhalten.

⁹⁷ Ebd. S. 482

⁹⁸ Ebd. S. 460

⁹⁹ Ebd. S. 460

¹⁰⁰ Ebd. S. 460

¹⁰¹ Schischkoff, Georgi (Hg.). *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart 1991²². S. 162

¹⁰² Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence. Rhode Island 1965. S. 120

Im entgegengesetzten Fall kommt es auf diesem Weg zu einem Stillstand, der sich in chaotischen Verhältnissen widerspiegelt “[...] but if the Emanations mingle not, with storms & agitations of earthquakes & consuming fires they roll apart in fear [...]“.¹⁰³ Somit fordert Blake eine sexuelle Freiheit, die die Transformation des Menschen von einem Niederen zu einem Höheren Wesen einleitet.

Die zentrale Aufgabe der irdischen Existenz sei die Erlösung der ‘Emanation’ und der Vereinigung beider Teile. Der Weg dahin führt, nach Blake, über sinnliche Freuden und körperliche Erfüllung und er wird verbaut durch falsche Morallehren und dogmatische Religiosität als den Hauptinstrumenten sexueller Repression.¹⁰⁴

Eine besondere Rolle kommt dabei der Imagination zu, die in Form einer aufgehenden Sonne im Kupferstich den männlichen Teil des Menschen mit sich nach oben zieht, also einen Aufstieg in himmlische Sphären bewirkt. Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich bei der Vereinigung der weiblichen und männlichen Teile des Menschen lediglich um eine irdische Erlösung handelt. In diesem Zusammenhang sollte diese allerdings nicht mit einer lediglich sexuellen, sondern eindeutig mit einer übergeordneten geistigen Erlösung verbunden werden, die durch sinnliche Freuden gekennzeichnet ist. Dies wird auch von Blake deutlich gemacht, indem er den imaginären Raum von *Beulah* erschafft.

Beulah ist das Reich des Unterbewusstseins, das die Quelle für die poetische Inspiration und für die Träume ist. In ihm ist die Einheit der Geschlechter auf ideale und freie Weise verwirklicht.¹⁰⁵ Die Imagination aber, die sich ja in eine himmlische und eine irdische Komponente aufteilt, löst bei der Vereinigung dieser beiden Teile schließlich Zeit und Raum auf, wenn sie sich zu einem Ganzen formt. “Damit öffnet sich der beschränkte materielle Raum nach Jerusalem in die grenzenlose Freiheit des goldenen Zeitalters.“¹⁰⁶ Die Erlösung der Emanation stellt also erst die Grundvoraussetzung für eine Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Imagination dar, da aus ihr ja erst die irdische Komponente hervorgeht. Erst darauf folgend kann aufgrund einer Vereinigung von himmlischer und irdischer Imagination eine Einheit zwischen Gott und dem Menschen entstehen, die sich durch die Erzeugung einer

¹⁰³ Ebd. S. 120-121

¹⁰⁴ Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum Alchemie & Mystik*. Köln 1996. S. 460

¹⁰⁵ Vgl. Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965. S. 42

¹⁰⁶ Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum. Alchemie & Mystik*. Köln 1996. S. 482

grenzenlosen Freiheit auszeichnet. In diesem 'goldenen Zeitalter' können keine Gegensätze mehr vorhanden sein, da sie ja die göttliche Harmonie wiederherstellen und somit das Ende des menschlichen Falls und seines Wiederaufstiegs markieren und dabei seine Vergänglichkeit überwinden.

Aus der dialektischen Struktur dieses Aufstiegs lässt sich ein Prozess herauslesen, der in mehrere Stufen eingeteilt ist und eine Verbindung zwischen dem Menschen und Gott herstellen kann. Daher erscheint es unumgänglich, den Gottesbegriff Blakes näher zu erläutern, da dieser ja die höchste Stufe dieses Prozesses darstellt, der sich über Jesus Christus vollziehen muss. Und da die Wechselwirkung zwischen mehreren Medien bei Blake auch Auswirkungen auf das Bewusstsein des Rezipienten hat, indem sie diesen mit einem Bedeutungskonflikt konfrontiert, wird diese Entwicklung in dieser Arbeit als Bewusstseinsprozess angesehen. Es wird angenommen, dass sich über die Verbindung zwischen dem Wertesystem Blakes und der Figur des *Pipers* eine Tiefenstruktur herauslesen lässt, die die Erlösung des Menschen im Sinne Blakes umfasst. Aufbauend auf Blakes Wertesystem wird ein mystischer Hintergrund zum Text aus der *Introduction* zu den *Songs of Innocence* erstellt, der eine absolute Erfahrung des *Pipers* beschreibt, die vom Rezipienten anhand der dialektischen Struktur des zugrundeliegenden Bewusstseinsprozesses nachvollzogen werden kann. Diese Zusammenhänge sollen im folgenden Kapitel genauer dargestellt werden.

III. Mystische Erfahrung als Ende eines Bewusstseinsprozesses

Der dritte Teil dieser Arbeit erweitert die erarbeiteten Grundlagen aus den vorhergehenden Kapiteln, um sie schließlich auf einen ausgewählten *Song* William Blakes zu übertragen. Ausgangspunkt sind die Ergebnisse des Vergleichs zwischen dem *Bard* aus den *Songs of Experience* und dem *Piper* aus den *Songs of Innocence*. Am Ende dieser Betrachtung steht das Gottesbild Blakes, wobei immer detaillierter auf sein System eingegangen wird, um dieses Gottesbild auf einen Begriff bringen zu können, der die höchste Stufe des dialektisch und hierarchisch aufgebauten Wertesystems von Blake darstellt. Dieses zeigt Analogien zu den verschiedenen Ebenen des menschlichen Bewusstseins. Somit ergibt sich auch ein psychologischer Aspekt dieser Arbeit. Eine Interpretation der *Introduction* zu den *Songs of Innocence* parallelisiert die Bewusstseinswandlungen des *Pipers* mit den einzelnen Stufen des dargestellten hierarchischen Systems von Blake, an dessen Ende die Erfahrung einer *Unio Mystica* steht. Daher erfährt der Begriff der Mystik eine besondere Aufmerksamkeit in diesem Kapitel.

Jeder einzelnen Verzweigung von Blakes Wertesystem nachzugehen -wie es die vorliegende Arbeit unternimmt- mag als zu trocken und vor allem zu weitschweifiges Unterfangen erscheinen. Indes, ohne das System einmal von zwei Ansatzpunkten zu verfolgen, lässt sich die Demonstration des mystischen Bewusstseinsprozesses nicht darstellen und ist ein solcher Versuch bisher nach dem Informationsstand des Verfassers auch nicht unternommen worden.

Es sei an dieser Stelle noch einmal in Erinnerung gerufen, dass der *Bard* den gegenwärtigen Ist-Zustand des Menschen in der realen Welt repräsentiert, während der *Piper* einen Soll-Zustand oder ein Ideal darstellt. Der *Bard* hat sich durch eine rationale Deutung der Welt von Gott abgewendet. Sein Dasein wird durch fast unerträgliche Lebensumstände bestimmt, was sich durch die Sehnsucht nach dem ursprünglichen Zustand der *Innocence* zusätzlich verschlimmert. Der *Bard* steht für die zweite Stufe des menschlichen Lebens. Er charakterisiert “[...] man’s state after the Fall.”¹⁰⁷ Blake hat dieser zweiten allerdings noch eine dritte Stufe der menschlichen Entwicklung hinzugefügt, die er als Revolution bezeichnet. “He begins with the joys of Innocence, then encounters the woes of Experience. When these woes become intolerable, he revolts.”¹⁰⁸ Die Revolution verbindet Blake also mit dem Beginn

¹⁰⁷ Ebd. S. 378

¹⁰⁸ Ebd. S. 348

einer reinigenden Wirkung, die auch der Funktion der Säure in seiner Drucktechnik eigen ist. Wenn man annimmt, dass diese Reinigung den ursprünglichen Zustand des Menschen wiederherstellt, dann steht am Ende dieses Prozesses der Zustand der *Innocence*. Es entsteht ein Kreislauf, in dem der *Piper* für den *Bard* den Anfang und das Ende seines Falls bzw. seines Aufstiegs markiert. Der *Piper* repräsentiert den “[...] state of the unfallen man.”¹⁰⁹

Durch diese Konstellation ist es zulässig, die Eigenschaften des *Bards* für den *Piper* als nicht existent zu betrachten. Denn der *Piper* kann die Erfahrungen des *Bard* nicht gemacht haben, weil er den endlichen Kreislauf des Menschen nicht durchlaufen hat. Auf der anderen Seite ist der *Piper* für den *Bard* sehr wohl existent, da er ja das Ideal des *Bard* repräsentiert. Allerdings existiert dieses Ideal nicht in der realen Welt des *Bard*, sondern auf einer imaginären, moralisch höherwertigen Ebene. Es etablieren sich also für den *Bard* zwei Ebenen: eine untere und reale sowie eine höhere und imaginäre. Und diese Konstellation überträgt sich über den *Bard* auch auf den Leser. Dieser erfährt Blakes Wertesystem mit seinen unteren und oberen Welten.

Nach einer kabbalistischen Vorstellung sind die unteren Welten durch Reflexion der oberen Lichter entstanden und demnach seien alle irdischen und moralischen Vorstellungen spiegelverkehrt.¹¹⁰

Blake hat die Welt in zwei Komponenten aufgeteilt, die sich wechselseitig bedingen und durch *Bard* bzw. *Piper* repräsentiert werden. Wenn der *Bard* sich also in einem endlichen, zeitlich begrenzten Kreislauf befindet, dann kann man aufgrund des spiegelverkehrten Verhältnisses zwischen *Piper* und *Bard* annehmen, dass der *Piper* sich in einem unendlichen, ewigen Kreislauf befindet. Dabei ist der Mensch das Bindeglied zwischen beiden Figuren, denn der *Piper* repräsentiert im gleichen Maße wie der *Bard* einen möglichen Zustand des Menschen. Insofern sind diese beiden Figuren nicht vollkommen gegensätzlich, sondern lediglich ihre Vorstellungen über die jeweilige Welt, die durch sie verkörpert wird.

Erst wenn eine dieser Figuren eine Aussage über ihre Vorstellung von der Welt trifft, tritt die Gegensätzlichkeit in Kraft. Diese muss dann allerdings absoluter Natur sein, denn schließlich handelt es sich bei der unteren um eine spiegelverkehrte Welt, die, wie bereits gesagt, für den Leser durch den *Bard* repräsentiert wird.

¹⁰⁹ Ebd. S. 378

¹¹⁰ Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum. Alchemie & Mystik*. Köln 1996. S. 259

Als Konsequenz aus dieser Argumentation vollzieht sich im übertragenen Sinne eine totale Abkehr von den gegenwärtigen, bekannten Deutungsversuchen der Welt in religiöser, politischer und philosophischer sowie naturwissenschaftlicher, also in jeglicher Hinsicht. Die Totalität von Blakes Wertesystem ergibt sich aus ihrem *ex-negativo*-Charakter. Denn wenn man annimmt, dass der *Bard* die untere Welt charakterisiert, dann besteht diese lediglich aus einer Reflexion der Wirklichkeit: eine Illusion, die nicht der Wirklichkeit im Sinne Blakes entspricht. Die Wirklichkeit Blakes manifestiert sich über die Figur des *Pipers*. Dabei beschreitet Blake nach Thomas von Aquin eine *via negativa*¹¹¹, deren dualistische Struktur letzten Endes zu einem Paradoxon führt.

Dieses lässt sich in dem Satz zusammenfassen: Alles, was nicht die reale Welt ist, ist die Welt. Anders gesagt: Die reale Welt ist ein Nichts. Diese Feststellung mag überraschen, sie ist aber die letzte Konsequenz, die sich aus Blakes Wertesystem ergibt. Denn Blake hat mit diesem System versucht, eine alternative, höhere Welt zu erschaffen. Die Kernidee Blakes ist dabei mit Gott gleichzusetzen. Allerdings kann damit nicht das Gottesbild gemeint sein, wie es in der Welt des *Bard* gedeutet worden ist. Es handelt sich vielmehr um den Gott, der sich Blake mittels einer Vision offenbart hat, die er als „Divine Vision“ bezeichnet hat.

Die Gabe der „Divine Vision“ nimmt Blake aber nicht nur für sich selbst in Anspruch. Blake geht davon aus, dass jeder Mensch über seine Imagination die Fähigkeit besitzt, Gott zu erfahren. Er postuliert damit die Möglichkeit einer Erfahrung Gottes, die im folgenden als absolute Erfahrung bezeichnet werden soll. Allerdings kann Blake die Existenz Gottes nur als ein experimentelles Faktum demonstrieren.¹¹² Er kann seine Existenz nicht beweisen und ihm somit eigentlich keine isolierte allgemeingültige Eigenschaft wie z.B. das Alles, das Absolute oder das Sein zuordnen.

Auch die Ansicht, dass Gott in der Welt von *Los* das Gute repräsentiert, basierte nur auf der Notwendigkeit, ein entsprechendes Gegenteil für das Böse, also Satan, zu finden. Hierüber scheint Blake dem Aspekt Rechnung zu tragen, dass das Böse in der Welt von *Los* aus Gott eliminiert wurde, so wie es in den christlichen Religionen der Fall ist. Sonderbarerweise teilt Blake Gott aber dennoch zwei Eigenschaften zu, deren Rechtfertigung letzten Endes auf der Erfahrung seiner 'Divine Vision' beruht. Diese beiden Eigenschaften sind sowohl *Mercy* als

¹¹¹ Vgl. Wilber, Ken. *Das Spektrum des Bewußtseins*. Bern, München, Wien 1987. S. 60

¹¹² Ebd. S. 53

auch *Pity*.¹¹³ Dabei ergibt sich die Problematik, dass man deren Wahrheitsgehalt nicht beweisen kann. Der Rezipient spürt zwar, dass Blake in seinen *Songs* etwas ausdrückt, was ihn über seine Empfindungen anspricht. Er kann dieses Gefühl aber nicht vollständig mit einem Begriffsinhalt oder der Summe mehrerer Begriffsinhalte füllen. Dieser Umstand bleibt ihm verborgen und übersteigt somit sein Vorstellungsvermögen. Daher wird Blake auch in den Bereich der Mystik gestellt, die auch als Realisation der Wirklichkeit bezeichnet wird.¹¹⁴

Diese Definition von Mystik ist allerdings unscharf, da sie ein Grunddilemma produziert. Man kann nämlich nicht mehr unterscheiden, was Wirklichkeit und was Unwirklichkeit ist. Daher wird in dieser Arbeit die Wirklichkeit Blakes im psychologischen Sinne als eine totale Transzendierung des Ego¹¹⁵ angesehen, während auf der anderen Seite das Ego selbst betrachtet wird, also, nach Blake, die „Unwirklichkeit“. Dabei wird angenommen, dass Blake dem *Bard* den *Piper* gegenüberstellt, um der Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit zum Ausdruck zu verhelfen, deren Verbindung sich über den Menschen und im übertragenen Sinne über den Leser konstituiert.

Die absolute Erfahrung Gottes vollzieht sich für Blake also auf einer spirituellen Ebene, die hier psychologisch betrachtet werden soll. Der bis dorthin zu durchschreitende Erkenntnisweg führt zu einer Bewusstseinsebene, die gleichzeitig Blakes höhere Welt repräsentiert. Der Inhalt dieser höchsten Ebene soll im folgenden als „Geist“ bezeichnet werden.¹¹⁶ Für Blake ist sie gleichzusetzen mit Gott. Es wird also angenommen, dass Blake einen Ausweg des Menschen aus seiner trostlosen Situation eröffnet, der die Existenz des Geistes für den Menschen erfahrbar macht. Die Trennung zwischen dem Geist und dem Menschen soll über eine absolute Erfahrung überwunden werden. Der Weg zu dieser Erfahrung erschließt sich dabei über die Imagination. An ihrem Ende steht *Jerusalem* und die Wiederherstellung der göttlichen Harmonie, also das Ende des Kampfes zwischen den *Four Zoas*. Dieser Aufstieg zu einer letzten und höchsten Stufe menschlicher Erfahrung korrespondiert bei Blake mit dem Bild einer Jakobsleiter.

Das Bild der Jakobsleiter als einer Pforte zum Himmel ist bei Blake eng mit der Anatomie des Ohres verknüpft, dessen Gehörgänge er ‘die sich endlos wandelnden

¹¹³ Vgl. Damon, S.Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965. S. 190

¹¹⁴ Jäger, Willigis. *Die Welle ist das Meer*. Freiburg im Breisgau 2000. S. 32

¹¹⁵ Vgl. Wilber, Ken. *Das Spektrum des Bewußtseins*. Bern, München, Wien 1987. S. 22

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 19

spiraligen Aufstiege zu den Himmeln der Himmel' nennt. Das 'Öffnen des inneren Ohres' ist nach Swedenborg, dessen Schriften Blake gut kannte, die Voraussetzung für die Kontaktaufnahme mit den höheren Welten.¹¹⁷

Der Aufstieg des Menschen lässt sich also mit dem Erklimmen einer mehrstufigen Leiter vergleichen. Andererseits aber vollzieht sich dieser Prozess ausschließlich auf der geistigen Ebene. Es handelt sich um einen Weg der Innerlichkeit, der über die menschlichen Sinne in das innere Empfinden, in das Bewusstsein des Menschen führt, was sich aus dem „Öffnen des inneren Ohres“ ableiten lässt. Die Trennung zwischen Erkennendem und Erkanntem, die einer dualistischen Weise des Erkennens entspricht, soll auf diese Weise überwunden werden. Es handelt sich bei Blakes *Piper* also um ein nicht-duales Erkennen der Wirklichkeit.¹¹⁸ Der Weg nach innen ermöglicht es dem Erkennenden, sich mit dem Erkannten zu identifizieren. Er erfährt sich nicht mehr als das isolierte Individuum, sondern als das Ganze. Seine Identität besteht gleichzeitig aus der Wirklichkeit und der Unwirklichkeit. Subjekt und Objekt werden miteinander verschmolzen. Dies geschieht unter der Prämisse: "Die Wirklichkeit erkennen heißt mit der Wirklichkeit identisch, also auch mit ihr identifiziert sein."¹¹⁹ Dabei ist der von Blake aufgezeigte Weg nicht als bloße Beschreibung einer absoluten Erfahrung zu verstehen, sondern als Anweisung für den Leser, die diese Erfahrung ermöglichen kann. Obwohl Blakes Anweisungen durchaus in einen religiösen Kontext gestellt werden müssen, so sind diese ausdrücklich nicht mit einem geschlossenen System zu verwechseln, wie es im Dogma der christlichen Kirchen zu sehen ist. Blake hat vielmehr ein offenes System entwickelt, in dem er vehement das größtmögliche Minimum an verbindlichen Regeln zugunsten einer größtmöglichen Freiheit des Menschen fordert. Es handelt sich also um eine Einladung Blakes an den Leser, ihm auf diesem Weg eigenständig nachzueffolgen.¹²⁰ Insofern zeichnet sich Blakes Erkenntnisweg nicht nur durch einen rigorosen *ex-negativo* Charakter aus, sondern sollte auch als ein injunktiver Weg, also als eine Anweisung für den Leser, verstanden werden.

Wenn aber am Ende dieses Weges der Geist steht, warum sind die grundlegenden Eigenschaften Gottes nach Blake dann *Mercy* und *Pity*? Dabei wird zunächst betrachtet, warum Blake Gott zwei Eigenschaften und nicht eine zuordnet. Hierzu soll sich den Elementen aus der Welt von *Los* bedient werden, die als das Böse, das Gute und die objektive

¹¹⁷ Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum Alchemie & Mystik*. Köln 1996. S. 297

¹¹⁸ Vgl. Wilber, Ken. *Das Spektrum des Bewußtseins*. Bern, München, Wien 1987. S. 57

¹¹⁹ Ebd. S. 57

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 61

Realität herausgestellt worden sind. Da Adam durch die Erbsünde in einen materiellen Todesschlaf gefallen ist, wird im Gegenzug angenommen, dass sich seine Erlösung durch ein immaterielles Erwachen zum Leben charakterisieren lässt.

3.1 Der dualistische Gottesbegriff Blakes

In dieser Arbeit soll nun der realen Welt von *Los* ein entsprechendes Gegenstück entgegengesetzt werden, denn diese Welt ist ja die spiegelverkehrte Reflexion einer höheren Welt. Dadurch erweitern sich die bereits bekannten drei Elemente von *Los*. Diese Erweiterung lässt sich dadurch erklären, dass die dreigeteilte Welt von *Los* nur einen Teil der Welt darstellt, die sich in *Los-Urthona* manifestiert. Das weitere Element besteht also aus *Urthona*, das aufgrund des spiegelverkehrten Verhältnisses wie *Los* aus drei Teilen bestehen muss. Dabei repräsentiert *Urthona* die himmlische Imagination, während *Los* die irdische Imagination zugeordnet wird, deren Vereinigung ja die Erlösung des Menschen bewirkt.

Ordnet man nun der Welt von *Los* die Eigenschaft des Nichts, also der irdischen Imagination die Unwirklichkeit, und *Urthona* das Alles, also der himmlischen Imagination die Wirklichkeit, zu, dann lässt sich nach Blake eine logische Herleitung Gottes auf dualistischem Weg bewerkstelligen, der allerdings an eine logische Grenze stößt. Dieser Erkenntnisweg soll nun exemplarisch nachvollzogen werden und basiert auf der Grundannahme, dass Gott das Gute repräsentiert, wie es sich ja aus der bildlichen Darstellung zu *Jerusalem* ergibt. Die logische Herleitung besteht dabei in einer Kombination der Gegensatzpaare Gut und Böse sowie Alles und Nichts.

Wenn man annimmt, dass Gott gut ist, wie erklärt sich dann die Existenz des Bösen in der Wirklichkeit des Menschen? Denn wenn Gott alles ist, dann wäre Gott gleichzeitig böse. Da Gott aber das Gute ist, kann er nicht böse sein. Aus diesem Grund kann Gott auch nicht nichts sein, denn Gott ist das, was ist. Denn wenn Gott nicht ist, wäre er das Böse. Gott ist somit das Gute und alles. Wenn Gott aber alles ist, was ist dann das Nichts? Diese logischen Widersprüche lassen sich nur auflösen, wenn man einfach festlegt, dass das Böse nichts und das Gute alles ist, also Gott. Zwangsläufig ergibt sich daraus, dass es Gott nicht gibt, wenn das Böse existiert. Da dies aber in der menschlichen Welt der Fall ist, muss es eine andere Wirklichkeit geben, in der Gott existiert. Folglich ist die reale Welt ein Nichts. Dies ist auch

konsequent, da Blake ja gerade diese Wirklichkeit negiert und über den *Piper* einen alogischen Weg propagiert.

Weil man also das Gute vom Bösen trennen will, ist man quasi gezwungen, eine Zuordnung zu treffen. Und diese Zuordnung von Gott als das Gute in der Welt von *Los* bedingt wiederum die Einteilung von Alles und Nichts, also von Realität und Irrealität. Hier spiegelt sich das Theodizee-Problem der Theologie in Blakes Wertesystem wider, wobei jede Aussage über die Welt von *Los* Auswirkungen auf alle Elemente des Gesamtsystems hat. Dabei ist zu beachten, dass diese Konsequenzen auf einem Gegensatz beruhen, der erst entsteht, wenn eine Aussage über *Los* getroffen wird. Dabei sind die beiden Elemente dieses Gegensatzes voneinander abhängig. Es gibt also über das durch den Gegensatz ausgedrückte Trennende noch etwas Verbindendes, dass diesen Gegensatz erst bedingt. Und da ein Gegensatz aus zwei Elementen besteht, sollte man sich zunächst damit begnügen, dass sich diese logische Herleitung zumindest in dem Faktum mit Blakes Überlegungen deckt, dass der Geist durch zwei Elemente und nicht durch eines zu kennzeichnen ist.

Hier gelangt jeder weitere Versuch einer Zuordnung an eine Grenze, die mit logischen Maßstäben nicht überschritten werden kann. Wenn man auch vermutet, dass es nach dieser Stufe noch eine weitere Stufe gibt, kann man diese letztlich nicht beweisen. Man kann die Existenz Gottes bei Blake mit logischen Maßstäben nicht auf einen Begriff reduzieren, ohne dass dies Auswirkungen auf andere Begriffe hätte, die mit diesem in Verbindung stehen.

3.2 Gott als Nicht-Zwei

Dennoch sollte beachtet werden, dass diese vorletzte Stufe aus zwei Elementen besteht. Das Scheitern, die letzte Stufe der Leiter zu erklimmen zu können, besteht letztlich darin, diese Stufe nicht benennen zu können. Dabei erscheint es zusätzlich unerheblich, ob man diese Stufe als das Gute oder das Alles bezeichnet.

Es erscheint also zweckmäßiger, eine Begrifflichkeit zu etablieren, die diese letzten beiden Elemente näher beschreibt. Hierzu wird im folgenden der Begriff der *Coincidentia oppositorum*, das Zusammenfallen der Gegensätze nach Nikolaus von Kues, verwendet.¹²¹ Diese beiden letzten Blöcke sollen als Subjekt und Objekt bezeichnet werden, denen *Los* und *Urthona* entsprechen, wobei angenommen wird, dass diese durch den Geist miteinander verbunden sind. An diesem Dualismus von Subjekt und Objekt soll sich zwecks Veranschaulichung des non-dualen Erkenntnisweges orientiert werden. Die Gründe für diese Wahl soll ein Beispiel verdeutlichen.

Wie wir sehen werden, hatten die Physiker mit der Aufgabe des Kerndualismus von Subjekt und Objekt im Prinzip *alle* Dualismen aufgegeben. Für sie zumindest war der Krieg der Gegensätze vorbei. Diesen 2500jährigen Krieg muß man sich etwa so vorstellen, als besäße der Mensch zwei Ansichten seines Körpers, eine von vorn und eine von hinten. Es entbrennt ein Streit, welche Ansicht nun die 'wirklich' wirkliche sei, und natürlich entstehen zwei Lager: Die 'Vorderfrontisten' glauben fest daran, daß nur die Vorderansicht real ist, während die 'Rückfrontisten' beharrlich das Gegenteil behaupten. Verzwickt wurde die Sache nun dadurch, daß keine der beiden Seiten die andere als gänzlich nichtexistent betrachten konnte, und so waren sie denn gezwungen, sich komplizierte Theorien über die jeweils andere Seite auszudenken. Natürlich verwickelte man sich in Widersprüche, und um dem zu entgehen, negierten die Vorderfrontisten ihre Rückseite und die Rückfrontisten ihre Vorderseite - jeder floh seine 'nicht wirkliche' Seite. Wo sich die Wege beider Parteien einmal kreuzten, beschimpfte man sich ausgiebig, und das Ganze wurde Philosophie genannt.

Und das lag nicht etwa daran, daß dieses Problem von Vorder- und Rückseite besonders schwierig oder ein falsches Problem gewesen wäre.¹²²

¹²¹ Vgl. ebd. S. 74

¹²² Ebd. S. 42

Bei den Vorder- und Rückfrontisten hat man es also mit zwei unversöhnlichen Parteien zu tun. Freilich kann man nun behaupten, dass sich ja das Ganze ergibt, wenn man beide Seiten miteinander addiert. Wenn man aber nun die Aufteilung von Subjekt und Objekt auf diese Grundproblematik projiziert, dann muss man schließen, dass sich aus dieser Zusammennahme beider Seiten lediglich ein neues Objekt, nämlich der gesamte menschliche Körper ergibt. Man kann aber nicht erkennen, inwieweit beide Teile miteinander verbunden sind.

Erschwerend bei der bisherigen Betrachtungsweise kommt hinzu, dass das Subjekt dabei gänzlich außen vor bleibt. Man betrachtet immer nur sein Spiegelbild, aber nicht sich selbst. Und selbst wenn man den wirklichen Körper in diese Betrachtung miteinbezieht und sein Spiegelbild hinzunimmt, dann entsteht lediglich eine neue Illusion. Denn in diesem Fall wird nicht das Bewusstsein, der Geist, erfasst, der sich hinter diesem neuen Objekt verbirgt. Es entsteht also lediglich ein neues Problem, welches man nicht mit einem isolierten Begriff bezeichnen kann.

Wenn man allerdings in diesem letzten Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt eine *Coincidentia oppositorum* sieht, dann muss man annehmen, dass es eine Verbindung zwischen diesen beiden Teilen gibt, die man nicht erkennen kann. Diese Verbindung ist bei Blake vergleichbar mit dem menschlichen Auge, der Zusammenführung von Sehendem und Gesehenem. Das Problem ist dabei das Subjekt, also der Sehende. Denn: "Der Sehende sieht sich selbst nicht sehen. Jedes Auge hat einen blinden Fleck"¹²³ Und es ist eben jener blinde Fleck des Auges, den man im Sinne Blakes als Verbindung zum Geist ansehen muss. Dieser Fleck ist die Rechtfertigung für Blake, dass der Mensch ein Teil Gottes ist. Er ist das, was man nicht sehen, also erkennen, aber erfahren kann. Und wenn man dies konsequent durchdenkt, dann kann man auch einen Begriff herleiten, der bezeichnet, was Gott für Blake ist.

Hierzu integriert man die vorletzte Stufe, die ja, wie gesagt, aus zwei Elementen besteht, in die Betrachtung. Diese beiden Elemente werden als Subjekt und Objekt angesehen. Wenn man nun diese zwei Dinge zusammennimmt, dann muss man annehmen, dass das Ganze, also Gott, entsteht. Es entsteht in dieser Konstellation aber lediglich ein neues Objekt, das man als das Eine bezeichnen will, aber nicht kann. Also behilft man sich damit, indem man die alte Trennung von Subjekt und Objekt beibehält und diese beiden Elemente als ein Zwei

¹²³ Ebd. S. 39

bezeichnet, das genauso wirklich ist, wie Objekt und Subjekt zusammen. Nun ist bei Blake die gegenseitige Abhängigkeit beider Elemente dadurch bestimmt, dass das Objekt das genaue Gegenteil vom Subjekt ist. Und wenn man auf der vorletzten Stufe der Leiter verharren will, dann muss man diese Negation ebenfalls beibehalten. Diese soll als ein Nicht bezeichnet werden. Man verfügt nun also über zwei Teile, ein Zwei und ein Nicht. Und wenn man sich nun vorstellt, dass man die Summe von beiden Teilen bilden will, dann verbindet man die beiden Teile zu einem dritten. Man erhält dann ein „Nicht-Zwei“.

Es entstehen also drei Teile, die das Ganze beschreiben und gleichzeitig sind. Es sind dies Subjekt und Objekt als Zwei und deren Negation zum Ausdruck ihrer gegenseitigen Abhängigkeit. Und wenn man das Ganze, also Blakes Gottesbild meint, dann sollte man von einem „Nicht-Zwei“¹²⁴ sprechen, aber nicht von dem Einen. Daher kann man annehmen, dass Gott für Blake ein „Nicht-Zwei“ ist, das aus drei Teilen besteht, so wie die Welt von *Los* und die Welt von *Urthona* aus jeweils drei Teilen bestehen.

3.3 Die Erlösung des Menschen als Weg nach innen

Dadurch, dass der Mensch für Blake einen Teil Gottes darstellt, ergibt sich also die Möglichkeit einer Wechselwirkung zwischen dem Menschen und einem Nicht-Zwei, die unter bestimmten Bedingungen entsteht. Wenn der Geist dem Menschen innewohnt, dann muss der Mensch auch in sein Inneres schauen, um den Geist erfahren zu können. Dadurch entfernt er sich nicht mehr vom Geist, sondern kehrt diesen Prozess in eine Annäherung um.

Wenn nun der Fall des Menschen in einer Entfremdung vom Geist begründet liegt, indem er die ihn umgebende Welt zu deuten versucht, dann liegt die Umkehrung seiner Entfremdung auch am Menschen selbst, indem er sie eben nicht deutet. In letzter Konsequenz muss der Mensch sogar sein eigenes Ego überwinden, um den Geist erfahren zu können. Der Schlüssel dazu liegt in seiner Imagination. Diese manifestiert sich in der Welt des Menschen über die Kunst, die von Blake („Kunst ist der Baum des Lebens, Wissenschaft ist der Baum des Todes“¹²⁵) als einzig möglicher Erkenntnisweg deutlichst herausgestellt wurde.

Es ist somit der Mensch als Künstler, der als Archetypus in der Rolle eines Rezipienten über seine Imagination als *acts of creation in time* eine Verbindung zum Geist schaffen kann,

¹²⁴ Ebd. S. 68

¹²⁵ Ebd. S. 429

indem er über seine künstlerischen Fähigkeiten eine andere, „wirkliche“ Wirklichkeit erschafft.¹²⁶ Dabei sind aber nicht die Kunstformen des *Bard* gemeint, der diese ja durch Regeln in ihrer Freiheit einschränkt. Es ist der *Piper*, der hier als Maßstab fungiert und auch das Ideal einer freien Kunst repräsentiert. Dabei sei hier erwähnt, dass es sich beim *Piper* nicht um eine reale Kunst handelt, wie sie sich in der Welt des *Bard* über das Kunstwerk manifestiert, sondern um eine rein geistige.

Die Wirkungsweise von Kunst auf die Psyche, auf das „Innere“ des Menschen, steht bei Blake also im Vordergrund. Es geht Blake unter Verwendung der drei Ebenen von textueller, bildlicher Information und inhärenter Musikalität darum, zu beeinflussen, wie sich Kunst im Bewusstsein des Menschen manifestiert. Diese konstituiert sich erst dann, wenn sie den Geist des Menschen angeregt hat, eine andere Wirklichkeit zu erschaffen. Sie appelliert darum über die Sinne an die Empfindungen des Lesers, Betrachters und Hörers. Daher beeinflusst sie über die Empfindung dessen Wahrnehmung. Diese sollte sich dabei aber nicht auf die reale, sondern auf die von Blake erschaffene Wirklichkeit konzentrieren. Man soll erfahren können, dass es etwas gibt, was alle Dinge untereinander verbindet, aber nicht das einzelne Ding selbst ist.

Der *Piper* markiert somit den Beginn eines Erkenntnisweges, der im Unterschied zum *Bard* zu einem unendlichen und ewigen Bewusstsein führen soll. So ist es auch nicht verwunderlich, dass die bildliche Darstellung der Jakobsleiter bei Blake mit dem schlafenden Adam beginnt, der mit einem spiralförmigen Band verbunden ist.

¹²⁶ Vgl. hierzu S. 18 dieser Arbeit



Abbildung 5: Jakobsleiter

Dieses Band zieht sich in einer vertikalen Spiralbewegung durch das Bild. Dabei wird das Band umso kleiner und unkenntlicher, je mehr es in die Höhe steigt. Schließlich löst es sich am oberen Bildrand selbst auf. Das Band scheint also unendlich zu sein. Wenn der schlafende Adam am Anfang der Treppe steht, dann kann man diesem die Figur des *Bard*, also den jetzigen Menschen zuordnen. Wenn allerdings der *Bard* das Gegenstück zum *Piper* ist, dann muss man in dieser Figur den erwachenden Adam sehen, der dann in der Lage ist, die Leiter hinaufzusteigen. Der Mensch muss sich also erst vom *Bard* zum *Piper* transformieren, bevor er überhaupt den Aufstieg des *Pipers* vollziehen kann. Daraus kann man schließen, dass Blake

einen neuen Menschen in seinen *Songs* fordert. Dieser neue Mensch konstituiert sich allerdings nicht über seine Handlungen, sondern über sein Bewusstsein. Erst wenn der Mensch den Bewusstseinszustand des *Pipers* zu Beginn des „mystischen Bewusstseinsprozesses“ erreicht hat, kann er sich auf den Weg machen, der die göttlichen Wahrheiten involviert, die schließlich in eine absolute Erfahrung münden.

Die verschiedenen Stufen dieses Aufstiegs sollen nun dargestellt werden. Allerdings muss hierzu das bereits herausgearbeitete Begriffsinstrumentarium nochmals erweitert werden, weil es sich beim Aufstieg des *Pipers* um einen Übergang von der Welt von *Los* in die Welt von *Urthona* handelt, die im vorhergehenden Kapitel noch nicht näher bestimmt wurde.

3.4 Die Welt von *Los* und *Urthona* und ihre psychologische Deutung

Wie bereits erwähnt wurde, bedingen sich die beiden Welten von *Los* und *Urthona* als spiegelverkehrte Welten, die jeweils aus drei Teilen bestehen. “In the Trinity, Urthona corresponds to the Holy Ghost.”¹²⁷ Da *Urthona* mit dem Heiligen Geist gleichzusetzen ist, wird in dieser Arbeit den drei Teilen von *Urthona* die heilige Dreifaltigkeit zugeordnet. *Los* und *Urthona* unterscheiden sich also dadurch, dass erstere eine menschliche Wirklichkeit verkörpert, während letztere eine heilige Wirklichkeit repräsentiert, die sich am christlichen Glauben orientiert. Die Verbindung zwischen beiden Welten ergibt sich bei Blake in der bisherigen Betrachtungsweise über Gott, der bei dieser Zuordnung in beiden Welten vorhanden ist und als ein Nicht-Zwei hergeleitet wurde.

Da dieser aber über das Nicht-Zwei nicht die Summe aus *Los* und *Urthona* darstellen kann, fragt sich, was die beiden anderen Elemente aus der heiligen Dreifaltigkeit für Blake darstellen und in welchem Verhältnis sie zu den zwei verbliebenen Elementen aus der Welt von *Los* stehen. Es geht also um das Verhältnis zwischen Satan und Adam auf der einen und dem Heiligen Geist und Jesus Christus auf der anderen Seite.

Der Heilige Geist ist nach Blake “[...] the inspiration in each individual.”¹²⁸, die gleichzusetzen ist mit “[...] Urthona, the deepest Zoa, who is the center of each individual.”¹²⁹ Der Heilige Geist entspricht nach Blake also der Welt von *Urthona*. Dieser verfügt über eine

¹²⁷ Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965. S. 426

¹²⁸ Ebd. S. 186

¹²⁹ Ebd. S. 246

Verbindung zum Menschen in der Welt von *Los*. Denn die Inspiration ist auch eine menschliche Eigenschaft, die, wenn sie das Zentrum im Inneren des Menschen darstellt, dem Heiligen Geist entspricht. Der Heilige Geist ist somit derjenige, der jedem Menschen als 'blinder Fleck des Auges' innewohnt. Er ist die Spirale, die auf der Jakobsleiter zu Gott führt. Und wenn diese Spirale die Gehörgänge des inneren Ohres repräsentiert, dann ist anzunehmen, dass sich der Heilige Geist bei Blake über den Schall äußert.

Die Verbindung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen erfolgt über die Inspiration, die sich in eine innere, oder heilige, und eine äußere oder menschliche Komponente aufteilt. Die Verbindung zwischen diesen beiden Komponenten ergibt sich über das Öffnen des inneren Ohres im Menschen. Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich bei Blakes Erkenntnisweg um einen Weg der Innerlichkeit, im Sinne Platons um eine *Metanoia*, eine Wende nach innen¹³⁰ in das Bewusstsein des Menschen handelt. Und da dieser Weg nach innen für Blake zu einer heiligen Wirklichkeit führt, muss man davon ausgehen, dass diese Wirklichkeit die „wirkliche Wirklichkeit“ für Blake darstellt, die der Heilige Geist repräsentiert.

Da Adam in der Welt von *Los* die objektive Wirklichkeit für Blake darstellt, muss man diesem nach Blake die Unwirklichkeit zuteilen. In der dualistischen Argumentation dieser Arbeit wurde der Wirklichkeit das Alles und der Unwirklichkeit das Nichts zugeteilt. Überträgt man diesen Zusammenhang auf das Verhältnis zwischen dem Heiligen Geist und Adam, dann muss man, um Blake zu folgen, Adam das Nichts und dem Heiligen Geist das Alles zuordnen. Da Gott aber auf dualistischem Wege als das Alles und das Gute hergeleitet worden ist, überträgt sich nun eine dieser beiden Eigenschaften, nämlich das Alles, auf den Heiligen Geist. Dadurch wird der dualistische Gottesbegriff Blakes aus dem Wertesystem Blakes eliminiert, was ja auch im Begriff des Nicht-Zwei als Verbindung zwischen *Los* und *Urthona* liegt. Daher wird angenommen, dass dieser Gottesbegriff über Jesus Christus vollständig aus diesem System ausgeschlossen wird.

Jesus ist für Blake “[...] the universal Imagination”¹³¹. Jesus ist also die Summe aus irdischer und himmlischer Imagination und damit die Summe aus *Los* und *Urthona*. Der Heilige Geist verkörpert dagegen die Inspiration. Jesus war auf der Erde Gott, weil “[...] Jesus claimed to be

¹³⁰ Jäger, Willigis. *Suche nach dem Sinn des Lebens. Bewußtseinswandel auf dem Weg nach innen*. Fulda 2003⁶. S. 181

¹³¹ Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965. S. 426

one with the Father“¹³² Nach seinem Tod transformierte er sich nach Blakes Ansicht zu Jehovah “[...] the merciful God.“¹³³ Daher wird Jesus das Gute zugeordnet, da er ja Gott in der realen Welt war, die durch die Welt von *Los* repräsentiert wird. Da Gut das Gegenteil von Böse ist, muss Jesus Christus in der Welt von *Urthona*, dem der Heilige Geist entspricht, das Gegenüber von Satan in der Welt von *Los* sein. Nun sollte man beachten, das Jehovah “da ist keiner neben mir“¹³⁴ bedeutet.

Es bleiben also zwei Elemente: Jesus Christus als das Gute und der Heilige Geist als das Alles. *Urthona* besteht also aus Gut und Alles, was dem dualistischen Gottesbegriff Blakes entspricht. Wenn Gott aber als Nicht-Zwei angesehen wird, dann wird er über diesen Begriff aus der Welt von *Los* und *Urthona* gleichsam eliminiert, da er ja nicht deren Summe darstellt. Gott kann nicht die Summe aus Jesus Christus und Heiligem Geist sein, denn er ist die Verbindung zwischen *Los* und *Urthona*. Gott entzieht sich damit der Vorstellung in der Welt von *Los* und *Urthona*. Er löst sich im Zuge seiner Herleitung selbst auf und dies geschieht auch bei Blake, indem er Jesus nach seinem Tod den Namen Jehovah zugeordnet hat. Dabei endet die Gegensätzlichkeit von *Los* und *Urthona*, wenn sie Gott betrifft, und überträgt sich auf Jesus in der Welt von *Los* und auf Jesus Christus in der Welt von *Urthona*. Somit erklärt sich auch, warum Gott in beiden Welten vorhanden ist und schließlich als Nicht-Zwei aus diesem System eliminiert wird, indem man die zugrundeliegende Gegensätzlichkeit berücksichtigt, wenn man beide Welten miteinander verbindet. Somit stellt das Nicht-Zwei gleichzeitig das Verbindende und das Trennende des zugrundeliegenden Gegensatzes dar und verhilft etwas Unaussprechlichem zum Ausdruck.

Trotzdem ist es sehr erstaunlich, dass Blake Gott zwei Eigenschaften zuordnet: “The Divine Humanity is God. He is Mercy and Pity.“¹³⁵ Die Rechtfertigung dieser Zuordnung gründet sich dabei auf einer “Divine Vision“, die man letztlich nicht beweisen kann. Man kann aber auch deren Gegenteil nicht beweisen. Man muss sie letztendlich als Faktum anerkennen oder ablehnen. Nun soll aber weiterverfolgt werden, wie Blake den Geist zur Veranschaulichung seines Erkenntnisweges aufgeteilt hat. Dabei handelt es sich beim Aufstieg des *Pipers* um ein System, dessen einzelne Elemente in Wechselwirkung interagieren. Daher sollte man diese Elemente nicht als isolierte Einheiten, sondern als gleichberechtigte Elemente verstehen, die

¹³² Ebd. S. 158

¹³³ Ebd. S. 158

¹³⁴ Wilber, Ken. *Das Spektrum des Bewußtseins*. Bern, München, Wien 1987. S. 80

¹³⁵ Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965. S. 190

sich durch eine “gegenseitige Durchdringung“¹³⁶ kennzeichnen lassen. Dies ist eine Sichtweise, die auch in den modernen Wissenschaften immer mehr Verbreitung findet.

Wir können es als ein Charakteristikum der modernen Wissenschaft bezeichnen, daß das Funktionsmodell isolierbarer Einheiten, die in Einweg-Kausalität agieren, sich als unzureichend erwiesen hat. Darum treten jetzt auf allen Gebieten der Wissenschaft immer häufiger Begriffe wie ‘Ganzheit’, ‘holistisch’, ‘organismisch’ oder ‘Gestalt’ auf; sie alle deuten darauf hin, daß wir letztlich in Systemen denken müssen - in Systemen von Elementen in Interaktion.¹³⁷

Daher soll Blakes Wertesystem in dieser Arbeit als ein Gestaltssystem angesehen werden. Zwischen Jesus, Gott und dem Menschen ergibt sich dabei folgendes Verhältnis: “The Divine Body is the human Imagination itself, which is Jesus. The Eternal Body of Man is the Imagination, that is, God himself, The Divine Body, Jesus: we are his members.”¹³⁸ Dem Heiligen Geist kommt dabei die Aufgabe einer medialen Verbindung zu den anderen Teilen zu. Er ist die unabdingbare Voraussetzung dafür, dass der Mensch den Geist erfahren kann. Der Heilige Geist ist also derjenige, der über die Inspiration einen Weg zum Geist und damit zur Ewigkeit ermöglicht. Und unter Inspiration versteht Blake die schöpferische Kraft von Kunst im Menschen, die sich über die Imagination in seinem Bewusstsein manifestiert. Die Imagination repräsentiert im Sinne Blakes die „wirkliche“ Wirklichkeit.

Man kann der Welt von *Los* daher im Sinne Blakes den menschlichen Körper, also die materielle Realität zuordnen. Sein heiliges Gegenstück war der Körper von Jesus, dem die irdische Imagination entspricht, die zur Erlösung des Menschen auch aus einer Vereinigung zwischen weiblicher und männlicher Seite des Menschen entstehen kann. Und da sich diese Vereinigung über die Liebe vollzieht, ist diese ein wesentlicher Bestandteil zur Erlösung des Menschen. Dabei sollte diese Liebe nicht mit einer sexuellen Erlösung verwechselt werden. Im übergeordneten Kontext ist hierunter die Liebe zu Gott zu sehen, deren Verwirklichung auch die Liebe zwischen Mann und Frau umfasst.

Der Welt von *Urthona* kann man demgegenüber das Bewusstsein oder die Psyche des Menschen, also die immaterielle Realität zuordnen. Sie ist das ewige Pendant zum

¹³⁶ Wilber, Ken. *Das Spektrum des Bewußtseins*. Bern, München, Wien 1987. S. 79

¹³⁷ Ebd. S. 80-81

¹³⁸ Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965. S. 104

menschlichen Körper, und ihr heiliges Gegenstück ist das Bewusstsein von Jesus, dem die himmlische Imagination entspricht. Jesus stellt also, indem er irdische und himmlische Imagination in seinem Körper und seinem Bewusstsein auf sich vereinigte, die Erlösung des Menschen dar. So wurde er auf der Erde zu Gott. Er verband *Los* und *Urthona* in einer Person und repräsentierte hierüber den Heiligen Geist. Jesus verkörperte somit im christlichen Verständnis für Blake die Fleischwerdung des Heiligen Geistes, als er auf der Erde lebte. Nach seinem Tod wandelte sich Jesus zu Jehovah, also zu Jesus Christus, und wurde dadurch zu Gott. Jesus Christus ist bei Blake also “[...] gleichsam der Archetypus der Einheit von Mensch und Gott, den wir in uns tragen. [...] Er manifestiert deutlich, daß der ganze Mensch ‘göttlich und menschlich’ ist.“¹³⁹ Daher wird in dieser Arbeit angenommen, dass sich die beiden Eigenschaften *Mercy* und *Pity* bei Blake eher auf Jehovah übertragen lassen. Dabei offenbart sich Gott bei Blake über Jehovah, aber Jehovah ist nicht Gott, sondern Gott ist bei Blake ein Nicht-Zwei.

Nun sollte man beachten, dass der Hauptgegensatz zwischen *Los* und *Urthona* nicht im Verhältnis von etwas Menschlichem zu etwas Heiligem liegt, sondern von etwas Vergänglichem mit etwas Ewigem. *Los* repräsentiert den Wandel, das Werden und Entstehen, also die Vergänglichkeit in der Welt, während *Urthona* das Ewige darstellt. Und die Verbindung beider Welten vollzieht sich für den Menschen über den Heiligen Geist und Jesus Christus. Die mystische Erfahrung entspricht bei Blake also der Überwindung der eigenen Vergänglichkeit zugunsten einer ewigen Wahrheit, die sich hierüber in seinem Bewusstsein manifestiert und damit die Erlösung des Menschen bewirkt, wie sie von Jesus angestrebt worden ist. Dabei muss der Mensch Körper und Geist in einem Prozess der inneren Reinigung bis zu einem Grad in sich vereinen, dass sie dem Bewusstsein von Jesus Christus entsprechen. Es wird also bei diesem Bewusstseinsprozess eine Fleischwerdung des Heiligen Geistes im Menschen angestrebt, die dem Bewusstsein von Jesus Christus entspricht, eine totale Transzendierung des Egos, das die Erfahrung eines Nicht-Zwei ermöglicht. Dahingegen wird im menschlichen Körper, der sich in der Welt von *Los* befindet, das Ego selbst gesehen, welches über eine Verbindung mit seinem Geist, also *Urthona*, transzendiert wird. Die *Songs of Innocence and of Experience* erfassen also zwei verschiedene Zustände der menschlichen Seele: *Innocence* als die Fähigkeit, sein Ego vollständig zu transzendieren, während *Experience* eher im Ego verharret. Wenn wir den Zustand der *Innocence* unter psychologischen Gesichtspunkten analysieren und Blake als Mystiker ansehen, empfiehlt es sich, eine

¹³⁹ Jäger, Willigis. *Suche nach dem Sinn des Lebens. Bewußtseinswandel auf dem Weg nach innen*. Fulda 2003⁶. S.119

Definition von Mystik zu verwenden, die den psychologischen Aspekten von Mystik Rechnung trägt.

Mystik sei das “[...] Aufgehen des eigenen Bewußtseins in Gott [...]”¹⁴⁰. Da Gott bei Blake bereits als ein Nicht-Zwei hergeleitet worden ist, soll nun auf das menschliche Bewusstsein eingegangen werden. Dieses teilt die moderne Bewusstseinsforschung in mehrere Ebenen ein.

Eine sehr differenzierte Analyse des Spektrums des Bewusstseins hat der amerikanische Bewusstseinsforscher Ken Wilber entworfen. Er unterscheidet eine präpersonale, eine personale und eine transpersonale Ebene, wobei er letztere nochmals differenziert in eine Schicht des subtilen, eine Schicht des kausalen und ein [sic] Schicht des kosmischen Bewusstseins. Die präpersonale oder vorrationale Bewusstseinsstufe ist die Stufe der Körper- und Sinneswahrnehmung, der Emotionen, einfacher bildhafter und symbolischer Erkenntnisse und mythischer Vorstellungen, jedoch ohne klare Erkenntnis. Bei der personalen Bewusstseinsstufe handelt es sich um unser Ich-Bewusstsein. Es ist unser Alltagsbewusstsein mit seiner klaren Rationalität und Logik. Es ist die Ebene der Wissenschaft und begrifflichen Welterschließung. Auf der transpersonalen Bewusstseinsstufe übersteigt der Mensch sein Ich-Bewusstsein. Er taucht ein in eine unser Ich transzendierende Wirklichkeit. Auf der subtilen Ebene geschieht dies in Gestalt von Bildern und Symbolen - es ist die Ebene von Visionen und Prophetien; auf der kausalen Ebene kommt es zu einer Einheitserfahrung mit einem Gegenüber - etwa mit einem personalen Gott, ganz gleich, ob dieser nun Parusha, Brahma, Jahwe oder Allah heißt. Auf der Stufe des kosmischen Bewusstseins spielt sich die eigentliche mystische Erfahrung ab: eine Erfahrung der Leere, der prädikatlosen „Gottheit“. Hier erfährt der Mensch das „reine Sein“, den Ursprung, aus dem alles kommt. Es ist die Stufe, die allem, was entstehen kann, voraus liegt. Darum ist es auch kein Sein, das Substanz wäre.¹⁴¹

In dieser Arbeit sollen die verschiedenen Ebenen des menschlichen Bewusstseins mit der Welt von *Los* und *Urthona* bei Blake in Beziehung gesetzt werden, da beide Welten aus sechs Elementen bestehen und das menschliche Bewusstsein in insgesamt sechs Stufen eingeteilt wird. Dabei wird der Welt von *Los* der präpersonale und der personale Bewusstseinszustand zugeteilt, während der Welt von *Urthona* die transpersonale Bewusstseinsstufe zugeordnet

¹⁴⁰ Schischkoff, Georgi. *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart 1991²². S. 498

¹⁴¹ Jäger, Willigis. *Die Welle ist das Meer*. Freiburg im Breisgau 2000. S. 32-33

wird. Dem *Piper* wird hierbei die Fähigkeit zugestanden, alle Bewusstseins Ebenen beider Welten durchlaufen zu können, während der *Bard* nicht über diese Fähigkeit verfügt, sein eigenes Ego nicht vollständig transzendieren kann und somit nicht in der Lage scheint, alle Ebenen von der präpersonalen bis zur kosmischen Bewusstseins Ebene zu durchlaufen.

Der Prozess der Transzendierung des Egos beginnt auf der subtilen Bewusstseins Ebene und markiert gleichzeitig den Wechsel von der Welt von *Los* nach *Urthona*. Die subtile Bewusstseins Ebene ist also die Verbindung zwischen dem personalen und dem transpersonalen Bewusstsein. Sie beschreibt den Übergang vom Ego zu seiner Transzendierung, die auf der kausalen Ebene vervollständigt wird und schließlich in eine Erfahrung der kosmischen Bewusstseins Ebene mündet. Das kausale und das kosmische Bewusstsein wird hierbei eindeutig der Welt von *Urthona* zugeordnet. Unter Zuhilfenahme dieses Begriffsinstrumentariums soll nun der Aufstieg des *Pipers* zu einer absoluten Erfahrung mit einem Nicht-Zwei nachgezeichnet werden.

3.5 Der mystische Bewusstseinsprozess anhand der Figur des *Pipers* aus der *Introduction* zu den *Songs of Innocence*

Piping down the valleys wild,
Piping songs of pleasant glee,¹⁴²

Eingebettet in die Natur, was durch die Bezeichnung “valleys wild“ seinen Ausdruck findet, spielt der *Piper* zu Beginn dieses Textbeispiels auf seiner Flöte. Die Natur ist hierbei “synonym mit dem vom Menschen *Unberührten*, mit dem, was sinnhaft und selbstgenügsam bestand, ehe der zweckrationale Utilitarismus der modernen Gesellschaft die ursprüngliche Integrität der Schöpfung deformierte“¹⁴³. Die Natur ist beim *Piper* also nicht vom Menschen manipuliert worden, was man an den Bäumen in der bildlichen Darstellung zu den *Songs of Innocence* erkennen kann, die diesen und das Kind umrahmen.

Ein interessanterer Punkt in diesem Zitat ist allerdings der sinnhafte bzw. selbstgenügsame Aspekt der Natur. Die Existenz des *Pipers* lässt sich hierüber als ein Für-sich-Sein charakterisieren, dass sich in der Tat als „selbstgenügsam“ bezeichnen lässt. Darüberhinaus ist textuell wie bildlich fast kein Element zu erkennen, das Aufschluss über eine sinnstiftende Handlung des *Pipers* gibt. Er scheint im Einklang mit sich selbst und der Natur zu sein. Der *Piper* ist insgesamt eine friedliche Erscheinung. Der Sinn seines Daseins beschränkt sich auf den selbstgenügsamen Aspekt seiner Erscheinung, die der *Piper* im Gegensatz zum *Bard* nicht beklagt, sondern eher zu bejahen scheint.

Mit einer Ausnahme lässt sich keinerlei Handlung des *Pipers* erkennen, die als Ausdruck seines Willens, also als Selbstverwirklichung seines Ichs in bezug auf die reale Welt anzusehen wäre: sein Flötenspiel. Diese Handlung hat eine intuitive Qualität und ist Ausdruck der inneren Vorstellung des *Pipers*. Der Grundantrieb ihrer Realisierung ist nicht zu erkennen. Es etabliert sich dadurch neben der realen eine imaginäre Welt, wobei letztere durch Freude gekennzeichnet ist, was aus der Bezeichnung “songs of pleasant glee“ hervorgeht.

Daher kann man dem Tun des *Pipers* auch eine sinnstiftende Qualität zuordnen. Ausgangspunkt ist das musikalische Spiel. Denn die Musik fungiert hier als Quelle seiner Inspiration, der über das Flötenspiel zum Ausdruck verholfen wird. In diesem Zusammenhang

¹⁴² Blake, William: *The Complete Writings of William Blake*. Edited by Geoffrey Keynes. OUP 1972⁴. S. 111

¹⁴³ Zapf, Hubert: *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie*. München 1996². S.95

lässt sich die Flöte als ein Synonym für das Reich von *Beulah* in der Welt von *Los* einordnen. Da *Beulah* das Reich des Unterbewussten, der Inspiration und der Träume bezeichnet, kann man im Flötenspiel des *Pipers* eine Vereinigung seines eigenen Bewusstseins mit seinem Unterbewusstsein sehen.

Der *Piper* hat also im Moment des Flötenspiels Bewusstsein und Unterbewusstsein in sich vereinigt. Der *Piper* konzentriert sich auf sein eigenes Ich. Er ist ausgeglichen und hat seinen inneren Frieden gefunden, der durch sinnliche Freude gekennzeichnet ist. Ihm entspricht bei Blake die Inspiration, die sich mit dem Heiligen Geist verbinden kann. In psychologischer Hinsicht handelt es sich dabei um die personale Bewusstseinssebene. Gleichzeitig ist in diesem kreativen Akt des Flötenspiels eine weitere Veränderung zu erkennen: eine schleichende, jedoch stetige Abkehr von der realen Welt, zugunsten einer Hinwendung zum Bewusstsein des schöpferisch handelnden Subjekts. Dieses Bewusstsein entspricht allerdings nicht dem personalen, sondern dem transpersonalen Bewusstsein. Es entsteht eine Wirklichkeit, die sich nicht mit der Realität der bekannten Welt deckt.

Es etabliert sich im Sinne Blakes also neben der realen Welt von *Los* eine andere Wirklichkeit: die Welt von *Urthona*. Dies ist gleichzusetzen mit dem Übergang von der Inspiration zur Imagination. Die Inspiration manifestiert sich also über die Imagination im Bewusstsein des *Pipers* und erschafft durch den schöpferischen Akt des Flötenspiels eine andere Wirklichkeit.

On a cloud I saw a child,
And he laughing said to me¹⁴⁴

Die Realisation dieser anderen Wirklichkeit konstituiert sich im Text in der Begegnung mit dem Kind. Die Imagination manifestiert sich also über das Kind im Bewusstsein des *Pipers* und konkuriert mit seinem Ich-Bewusstsein. Irritierend für den rational denkenden Leser mag der Umstand sein, dass das Kind sich bei dieser Begegnung nicht am Wegesrand, sondern auf einer Wolke befindet. Durch die räumliche Zuordnung im Text ist also das Kind als ein übersinnliches Phänomen anzusehen. Es handelt sich um eine Vision des *Pipers* auf der subtilen Bewusstseinssebene, in der das Kind als Engel, also als göttlicher Bote und als Gegenüber als Vertreter der kausalen Ebene des Bewusstseins im *Piper* erscheint. Wenn man

¹⁴⁴ Blake, William: *The Complete Writings of William Blake*. Edited by Geoffrey Keynes. OUP 1972⁴. S.111

nun aus dem bereits herausgestellten symbolischen Inventar dem Engel die Imagination zuordnet, dann besteht diese aus der Vereinigung zwischen himmlischer und irdischer Imagination. Um diese Stufe des Bewusstseinsprozesses zu erreichen, ist es nach Blake für den *Piper* notwendig, irdische und himmlische Imagination in seinem Geist zu vereinigen. Und dies ist auch möglich, da im Reich von *Beulah* die Einheit der Geschlechter schon vollzogen ist. Daher kann man annehmen, dass der *Piper* bereits die Vereinigung zwischen der männlichen und weiblichen Seite der irdischen Imagination vollzogen hat. Der *Piper* ist somit ein androgyner Mensch, der die irdische Imagination repräsentiert, die sich mit der himmlischen Imagination in einem Prozess der inneren Reinigung auf der subtilen Bewusstseinssebene über den Heiligen Geist verbinden kann.

Diese Verbindung stellt nach Blake die „universal imagination“ dar. Da diese bei Blake auf der Erde durch Jesus repräsentiert worden ist, muss es sich bei dem Engel, da dieser die Welt von *Urthona* repräsentiert, um Jehovah, also Jesus Christus handeln, der durch seine eigene Menschwerdung eben diese Verbindung hergestellt hat. Allerdings vollzieht sich die Kommunikation zwischen Jesus Christus und dem *Piper* über den Heiligen Geist, der ja die mediale Verbindung zwischen den beiden Figuren über den Schall darstellt. Diese Verbindung zwischen irdischer Imagination, also dem *Piper*, und himmlischer Imagination, also dem Heiligen Geist, vollzieht sich für den *Piper* auf der subtilen Bewusstseinssebene.

Da sich das Kind in der bildlichen Darstellung frei schwebend über dem Kopf des *Pipers* befindet, scheinen die physikalischen Gesetze der realen Welt außer Kraft gesetzt. Dies scheint eine anziehende Faszination auf den *Piper* auszuüben, der in der bildlichen Darstellung das Kind betrachtet, ohne auf den Weg zu achten. Die Erscheinung des Kindes entspricht einer Vision. Der *Piper* kann es dennoch sehen, hören und verstehen, weil sich seine Vision in seinem Geist, also seinem Bewusstsein abspielt. Der *Piper* kann das Kind also verstehen, weil es seine Sprache spricht, die über den Heiligen Geist zu ihm dringt.

Hierbei identifiziert sich der *Piper* immer mehr mit dem Kind, also Jesus Christus. Der *Piper* ist derjenige, der sich „[...] im Gleichklang mit dem Gegenstand seiner Erfahrung sieht.“¹⁴⁵ Dabei vollzieht sich eine immer stärkere Abkehr vom Ich-Bewusstsein des *Pipers*, sodass eine eindeutige Zuordnung, wer oder was Gegenstand der Erfahrung ist, in diesem Zustand nicht möglich erscheint.

¹⁴⁵ Steineck, Christian. *Grundstrukturen mystischen Denkens*. Würzburg 2000. S. 133

Dabei entsteht eine Ambivalenz hinsichtlich der Identität desjenigen, was im eigentlichen Sinne Subjekt des Erlebens ist. Einerseits wird die Erfahrung als subjektiv im Sinne der Betroffenheit sowie der Aktivität erlebt. Andererseits bleibt sie offensichtlich Widerfahrnis, das heißt, sie wird zumindest zunächst nicht als Verhaltensmodus empfunden, über den der Mensch selbst verfügen kann, sondern als ein solcher, der ihm durch etwas, was er nicht selbst ist, ermöglicht wird, zu dem zugleich aufgrund einer wahrgenommenen Übereinstimmung die Grenzen verfließen.¹⁴⁶

In diesem Zustand einer wachsenden Identität mit dem Erkannten ist es nicht verwunderlich, dass der *Piper* unwiderrprochen ein Lied über ein Lamm zu spielen beginnt, als ihn das Kind hierzu auffordert. Der *Piper* spricht und widerspricht nicht seiner Vision, während sie abläuft. Er verfügt über keinen eigenen Willen und verhilft daher auch keiner eigenen Vorstellung über die Wirklichkeit zum Ausdruck. Er deutet sie nicht, sondern gibt sich seiner Erfahrung friedlich hin.

Wenn das Lamm nun für Blake die göttliche Liebe repräsentiert, dann beinhaltet die Aufforderung des Kindes für den *Piper*, ein Lied über ein Lamm zu spielen seiner Imagination freien Lauf zu lassen, um die Freiheit seiner Einbildungskraft mit der Liebe zu verbinden. Da der Erlösungsgedanke Blakes aus einer Verbindung zwischen Liebe und Imagination hervorgeht, konstituiert sich genau dieser Umstand aus der Darstellung und dem Text als übergeordnetes Ziel.

Der *Piper* bedient sich dabei zunächst seiner Flöte, um seine Einbildungskraft anzuregen. Aus dem musikalischen Spiel wird schließlich die himmlische Imagination erweckt, was sich an der Reaktion des Kindes zeigt. Dieses fordert den *Piper* auf, seine einmal gespielte Melodie zu wiederholen, bevor es in Tränen ausbricht.

Danach tritt allerdings eine Verstärkung in bezug auf die Vortragsweise ein, denn beim dritten Mal wird das Lied nicht auf einem Instrument gespielt, sondern vom *Piper* singend vorgetragen. Der Ausdruck seines gegenwärtigen Bewusstseinszustandes vermittelt sich nun nicht mehr über ein Hilfsmittel aus der objektiven, realen Welt. Es vollzieht sich vielmehr

¹⁴⁶ Ebd. S. 133

eine Hinwendung zum Subjekt. Der *Piper* drückt sein inneres Seelenleben aus. Er überwindet somit sein eigenes Ich und unterwirft es den Emotionen, die der *Song* in ihm weckt. Dabei scheint er das ganze Spektrum möglicher Empfindungen zwischen Freude und Trauer zu durchlaufen, was sich an den sich verändernden Gefühlszuständen des Kindes erkennen lässt.

Während dieses bei der Ankunft des *Pipers* lacht, weint es nach dem wiederholten instrumentalen Vortrag. Denn der *Piper* öffnet beim instrumentalen Vortrag nicht sein eigenes Seelenleben, sondern beschreibt es lediglich mit Hilfe seines Instruments. Erst im Gesang verbinden sich der Zustand von Trauer und Freude zu einer Einheit.

So I sung the same again,
while he wept with joy to hear.¹⁴⁷

Diese Verbindung zwischen Freude und Trauer stellt ein Paradoxon dar, denn wie kann man traurig sein, wenn man gleichzeitig fröhlich ist? Wenn man allerdings in diesem Gegensatz eine *Coincidentia oppositorum* sieht, dann muss man davon ausgehen, dass sich aus diesem Gegensatz eine neue Ebene ergibt, die man nicht bezeichnen kann. Man ist auf der kosmischen Ebene des Bewusstseins angelangt, und das, was sich hinter diesem letzten Gegensatz verbirgt, muss Gott als ein Nicht-Zwei sein.

Der *Piper* macht die mystische Erfahrung einer Einheit von Trauer und Freude. Es ist das Nicht-Zwei, das einer Dualität zum Ausdruck verhilft, die es gleichzeitig gibt und nicht gibt. Das Nicht-Zwei mündet in eine Erfahrung der Leere und diese Erfahrung ist absolut. Da die grundlegenden Eigenschaften Gottes nach Blake *Mercy* und *Pity* sind, kann man diesen Gefühlszustand auch erklären. Denn wenn Jesus bei Blake nach seinem Tod zu Jehovah dem *merciful God* geworden ist, dann kann man diesem die Gnade und das Mitgefühl zuordnen, wenn man annimmt, dass sich Gott über Jehovah offenbart.

Jesus Christus hat also als Jehovah die Gnade besessen, denjenigen Menschen zu verzeihen, die ihn gekreuzigt haben. Und er hat somit Gott verziehen, dass dieser seinen einzigen Sohn geopfert hat. Andererseits fühlt Jesus Christus mit dem Menschen, der sich ob seiner Tat vor Gott fürchtet. Deswegen ist er einerseits traurig und andererseits fröhlich, dass der Mensch nicht an seiner Gnade zweifelt. Gott aber kann nicht böse sein, denn er hat seinen Sohn nicht

¹⁴⁷ Blake, William: *The Complete Writings of William Blake*. Edited by Geoffrey Keynes. OUP 1972⁴. S. 111

gezwungen sich zu opfern. Sein Sohn hat sich vielmehr selbst geopfert, um den Menschen zu erlösen.

Gottes Beziehung zum Menschen ist Mitgefühl, das sich über Jesus Christus offenbart und durch Liebe gekennzeichnet wird. Wenn der Mensch Gott fürchtet, dann zweifelt er an der Liebe Gottes. Diese wird im Textbeispiel aus der *Introduction* zu den *Songs of Innocence* über den Heiligen Geist repräsentiert. Sie ist das Band, das Gott und den Menschen miteinander verbindet. Es ist dem Menschen somit über den Heiligen Geist möglich, das Mitgefühl Gottes durch Jesus Christus zu erfahren. Und ob dieser Erfahrung löst sich das Misstrauen des Menschen gegenüber Gott in nichts auf, und er kann wieder wahre Freude empfinden. Denn der Mensch erfährt hierüber auch, dass er ein Teil Gottes ist. Er ist ihm über die göttliche Liebe verbunden und diese Liebe kennt keinen Zorn.

Und wenn der Mensch diese Liebe verinnerlicht hat, dann kann er wieder seinen Frieden finden. Er wird dann zu einem neuen Menschen, der wie Jesus über seine Imagination die Liebe Gottes und damit den Frieden unter den Menschen verkündet. Er befindet sich im Einklang mit Gott.

Insofern transformiert sich der *Piper* in diesem Textbeispiel zu Jesus, der bei Blake als Jehovah zu Gott und damit durch die beiden Eigenschaften *Mercy* und *Pity* gekennzeichnet ist. Die mystische Erfahrung ist die totale Identifikation mit dem Erkannten, die mit einer Transzendierung des Egos vom *Piper* gleichzusetzen ist. Diese Transzendierung mündet in die Erfahrung eines Nicht-Zwei, die über die Erfahrung von *Mercy* und *Pity* hinausweist, aber gleichzeitig durch eine vollkommene Leere gekennzeichnet ist. Diese Erfahrung transformiert den *Piper* für kurze Zeit von einem menschlichen zu einem göttlichen Wesen. Und dieses göttliche Wesen ist vergleichbar mit dem Bewusstsein von Jesus Christus. Der *Piper* wird aber wieder zum Menschen, indem Jesus Christus ihm einen Auftrag erteilt.

Piper sit thee down and write
In a book, that all may read.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Ebd. S. 111

Die mystische Gotteserfahrung hat somit zu einer Bewusstseinsänderung des *Pipers* geführt. Der *Piper* bekommt eine Aufgabe, die sich über ein erhaben anmutendes, finales Glücksgefühl seines Bewusstseinsprozesses herauskristallisiert und ohne Widerstand angenommen wird. Die Annahme dieser Aufgabe geschieht über die Niederschrift von Liedern, die den Menschen eben dieses Bewusstsein vermitteln. Sie versinnbildlichen dabei eine absolute Erfahrung, können aber nicht diese Erfahrung selbst sein. Somit muss der Mensch erst diese Erfahrung selbst durchlaufen, um sich zu ändern. Der *Piper* hat diesen Prozess abgeschlossen und hat sich über die absolute Erfahrung zu einem wiedergeborenen, neuen Menschen gewandelt. Der *Piper* vor dieser absoluten Erfahrung ist in deren Verlauf gestorben und über Jesus Christus zu neuem Leben erwacht, das durch die Erfahrung einer vollkommenen Leere gekennzeichnet ist und hierüber einen Neubeginn, eine Wiedergeburt des *Pipers* in einem neuen Bewusstsein charakterisiert, das dem von Jesus Christus entspricht. Daher entschwindet das Kind auch am Ende dieses Textbeispiels aus der Sichtweite des *Pipers*, der seinen göttlichen Auftrag unverzüglich ausführt.

So he vanish'd from my sight,
And I pluck'd a hollow reed,

And I wrote my happy songs
Every child may joy to hear.¹⁴⁹

Der *Piper* wird von einem selbstgenügsamen Wesen zum Verkünder einer Vision, die alle Menschen betrifft und göttlicher Natur ist. Denn er schreibt ein Buch, das ähnlich der Bibel alle Menschen lesen sollen, wobei die Kinder, und im übertragenen Sinne alle Menschen, sich an den darin enthaltenen fröhlichen Liedern erfreuen sollen. Hierin liegt auch die politische Dimension von Blakes Werk begründet. Es handelt sich dabei um die Verkündigung einer Botschaft, die auf ein neues Bewusstsein des Menschen abzielt, um über die Liebe zu Gott einen friedlichen Ausweg aus seiner trostlosen Situation zu ermöglichen.

Die Intention der *Songs* von Blake ist also ein neuer Mensch, der in einem Prozess der inneren Reinigung die ursprüngliche Unschuld seiner Kindheit wiederherstellt. Für den *Bard* bedeutet dies die Einsicht in seine eigene Vergänglichkeit. Somit fordert Blake mit seinen

¹⁴⁹ Ebd. S. 111

Kinderliedern für Erwachsene also die Wiedergeburt der erwachsenen als neuer Menschen in einem Bewusstsein, dass er, wie das *Sunday School Movement*, in der kindlichen Unschuld verwirklicht sieht und mit dem Bewusstsein von Jesus Christus gleichsetzt.

Den „neuen“ Menschen sollen insgesamt vier Eigenschaften prägen. Es sind dies: *Peace*, weil der Mensch seinen eigenen, inneren Frieden wiederfinden soll, der ihn nicht mehr an *Love*, der Liebe Gottes zweifeln lässt, die ihm über den Heiligen Geist vermittelt wird. *Mercy*, weil Jesus Christus ihm seine Schuld vergibt und *Pity*, weil Jesus Christus und damit Jehovah mit ihm leidet und mit ihm trauert, was schließlich Gott kennzeichnet, der bereits alles Leid und alle Freude empfunden hat und mit dem Menschen fühlt. Er ist der Ursprung allen Seins und er ist ohne Substanz.

Diese genannten Eigenschaften sollen den Menschen von einem menschlichen zu einem heiligem Wesen transformieren. Die Freiheit des Menschen soll nach Blake also nur durch diese vier Eigenschaften eingeschränkt werden. Und wenn diese Freiheit durch die Liebe zu Gott gekennzeichnet ist, dann ermöglicht sie den Übergang von einem vergänglichen zu einem ewigen Zustand göttlicher Harmonie, also der Wiederherstellung von *Jerusalem*. Dabei sind *Mercy* und *Pity* zwar zwei Eigenschaften, die Blakes Gott charakterisieren, ihn aber nicht vollständig bezeichnen können, weil sie eigentlich Jesus Christus, also im Sinne Blakes Jehovah kennzeichnen. Daher entzieht sich Blakes Gott eher seinem Wertesystem. Somit sollte man diesen nach Satan, Adam, dem Heiligen Geist und Jesus Christus als das fünfte Element bezeichnen, welches eine Transformation von einer *Human Form Divine* zu einer *Eternal Form Divine* bewirkt. Gott ist also die Quintessenz in Blakes Wertesystem und dieser Gott ist gut, weil er mit dem Menschen fühlt, aber weder traurig noch fröhlich ist. Bei ihm beherrscht der Verstand die Emotionen, während beim Menschen die Emotionen den Verstand beherrschen.

3.6 William Blake und Van Morrison: Gestaltpsychologie und Gestalttherapie

Nun ist Blakes System in dieser Arbeit bisher als ein Gestaltssystem bezeichnet und in die Nähe der Psychologie gestellt worden, da ja seine Auswirkungen auf das Bewusstsein des Menschen betrachtet wurde. Hierüber soll auch eine Verbindung zwischen den beiden Autoren gewährleistet werden. Denn auch bei Van Morrison werden mystische Elemente psychologisch gedeutet. Da Van Morrison sich in seinen Liedern an Elementen der Gestalttherapie orientiert, ist hierbei die Gestaltpsychologie als moderne Richtung der Psychologie in den Blickpunkt dieser Arbeit geraten, die ebenso wie Blake den Menschen als ein offenes System betrachtet.¹⁵⁰ Die Ansätze der Gestaltpsychologie sind dabei mit denen Blakes fast identisch, da sie ein größtmögliches Maß an Freiheit für den Menschen fordern.

In bezug auf das menschliche Zusammenleben stehen hierbei nicht Selbstverwirklichung oder Glück als erstrebenswertes Ziel im Vordergrund, sondern das sinnvolle Zusammenleben mit anderen Menschen. Es handelt sich bei der Gestaltpsychologie um eine ethische Weltanschauung, die dem einfachen Prinzip folgt, dass der Mensch ohne inneren oder äußeren Zwang die Bereitschaft aufbringt, das zu tun, was zu tun ist.¹⁵¹ Dies mag anachronistisch klingen, man sollte diese grundlegende Bereitschaft aber nicht mit einer willkürlichen Entscheidungsfreiheit verwechseln, die bedeuten würde, dass man einfach das tut, was man will. Im Mittelpunkt der Gestaltpsychologie steht der Begriff der „schöpferischen Freiheit“¹⁵².

Es geht darum, den Menschen nicht durch Lohn und Strafe, positive und negative Verstärkung (behavioristische Lerntheorie) oder Gewährung und Entzug von Liebe (Psychoanalyse) auf mehr oder weniger starre Verhaltensformen festzulegen. Vielmehr sollen durch vorbeugenden Schutz, durch Abbau von Zwängen und durch die Einordnung in die Gemeinschaft die Voraussetzung geschaffen werden, daß die im Menschen angelegten Kräfte zur Entfaltung kommen und er in „*schöpferischer Freiheit*“ (Metzger, 1962) die sachlichen (sozialen und nichtsozialen) Forderungen der Lage zu erfüllen sucht.¹⁵³

¹⁵⁰ Vgl. Asanger/ Wenninger (Hg.).*Handwörterbuch Psychologie*. Weinheim 1994⁵. S.253

¹⁵¹ Ebd. S. 253

¹⁵² Ebd. S. 253

¹⁵³ Ebd. S. 253

Die grundlegende Frage der Gestaltpsychologie ist allerdings die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, wobei in bezug auf das Ganze “[...] eine Wechselwirkung zwischen seinen Teilen besteht, so daß eine Änderung eines Teiles zur Änderung anderer führt.“¹⁵⁴ Der Begriff der Gestalt wurde dabei 1890 von Ch. V. Ehrenfels in die Psychologie eingeführt.¹⁵⁵

Er versteht darunter eine seelische Ganzheit, die sich durch Übersummativität und Transponierbarkeit auszeichnet. Als Beispiel nennt er die Melodie: Sie ist übersummativ, weil sie sich nicht aus der „Summe“ ihrer einzelnen Töne erklären läßt, und transponierbar, weil sie trotz Änderung aller Einzeltöne - etwa beim Wechsel des Tonhöhenlevels - erhalten bleiben kann.¹⁵⁶

Die Gestaltpsychologie also deckt sich nicht nur größtenteils mit den Forderungen Blakes, sondern erstreckt ihr Forschungsinteresse auch auf die Musik und hier vornehmlich auf die Melodie. Es erscheint daher sinnvoll, das Werk des als ‘Irish Ballad Singer’¹⁵⁷ bekannten Van Morrison mit dem Werk von William Blake zu vergleichen. Zumal dieser auch einen neuen Menschen in seinem *Song A New kind of Man*¹⁵⁸ fordert, dessen struktureller Rahmen starke Parallelen zu der *Introduction* zu den *Songs of Innocence* von Blake aufzeigt.

There’s an angel that’s watching right over you,
All your trials have not been in vain,
Won’t you lift your head up to the starry night,
Finding strength in the things that remain.

Your part of the plan
For a new kind of man to come through.¹⁵⁹

Auch Van Morrison fordert also wie Blake den „neuen Menschen“. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass dieser mit seinen *Songs* auch eine Bewusstseinsänderung des Zuhörers herbeiführen möchte, die in das gleiche mystische Bewusstsein mündet, wie es bei Blake

¹⁵⁴ Ebd. S. 249

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 249

¹⁵⁶ Ebd. S. 249

¹⁵⁷ DeWitt, Howard A.: *Van Morrison: The Mystic’s Music*. Fremont 1983. S. 4

¹⁵⁸ Morrison, Van: *A Sense of Wonder*. Polydor. 537 545-2.1984

¹⁵⁹ Morrison, Van: *A Sense of Wonder*. Polydor. 537 545-2.1984

dargestellt wurde. Es wird angenommen, dass bei beiden Autoren über die Wechselwirkung mehrerer Medien die Wahrnehmung des Rezipienten derart beeinflusst wird, dass sie als tieferliegende Information der Texte einem mystischen Verständnis der Welt zum Ausdruck verhilft. Über die Imagination des Künstlers soll also die Erfahrung eines Nicht-Zwei angedeutet werden, welches zu einer Bewusstseinsänderung des Individuums führen kann, sodass der einzelne sich nicht mehr als das Ganze, sondern als Teil des Ganzen fühlt.

Da sich die Gestaltpsychologie und die Gestalttherapie durch Theorie und Praxis unterscheiden, überträgt sich diese Konstellation auch auf das Verhältnis zwischen William Blake und Van Morrison. Diese Ansicht wird dadurch gerechtfertigt, dass beide Autoren in ihren Liedern einen neuen Menschen fordern. Dabei steht die Erfahrung eines Nicht-Zwei im Vordergrund, was Blake als ein *'eternal now'* bezeichnet, während Morrison in diesem Fall von einem *'eternal moment'* spricht. Diesen 'immerwährenden Augenblick' stellen beide Autoren mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln her, dem allerdings aufgrund seiner transzendentalen Qualität der gleiche mystische Hintergrund zugestanden wird. Dabei steht die Gegenüberstellung von einem alten und einem neuen Bewusstsein im Vordergrund, welches sich bei Blake am *Piper-Bard*-Verhältnis festmachen lässt, an dessen Stelle Morrison ein vergleichbares aber modifiziertes Sänger-Gegenüber-Verhältnis in seinen *Songs* etabliert. Dabei steht der Prozess einer inneren Reinigung bei Morrison im Vordergrund, wie er sich bei Blake über die *Innocence-Experience*-Konstellation ergibt. Denn viele Lieder Morrisons handeln von seiner Kindheit in Belfast, wo er eine *Sunday School* besuchte.¹⁶⁰ Es liegt daher nahe anzunehmen, dass Morrisons *Songs* auch mit dem gleichen Religionsverständnis in Verbindung stehen, wie es bei Blake beschrieben worden ist. Daher werden beide Autoren in dieser Arbeit als christliche Mystiker angesehen.

In den folgenden Beispielen wird eher auf die Elemente in den Texten Morrisons eingegangen, die eine Bewusstseinsänderung beschreiben und damit auch in Zusammenhang mit dem eben analysierten Textbeispiel von William Blake stehen. Dabei werden die gleichen Hilfsmittel bei der Interpretation von Morrisons Liedern angewandt, wie sie in dieser Arbeit bei Blake herausgearbeitet worden sind.

Im Unterschied zu Blake sei darauf hingewiesen, dass Morrisons Forderung nach einem neuen Menschen nicht als eine gesellschaftspolitische, sondern als eine politische Dimension

¹⁶⁰ Vgl. Turner, Steve. *Van Morrison: Too Late to Stop Now*. New York 1993. S. 24

zu begreifen ist, die sich am einzelnen Individuum orientiert. Bei Morrison soll zunächst näher auf die Wechselwirkung zwischen Musik und Text eingegangen werden, um die künstlerischen Mittel darzustellen, die Van Morrison in seinen Liedern anwendet und die sich von denen Blakes unterscheiden.

IV: Die Dialektik zwischen Musik und Text bei Van Morrison

Da Musik immer voranschreitet, nimmt sie den Charakter des Vergänglichen an. Ihr Fluss ist einer zeitlichen Entwicklung unterworfen ist. Das Zusammenwirken von Musik und Text besteht nur im Moment und ist im nächsten Augenblick schon wieder vorbei. Morrison teilt daher seine Lieder in verschiedene zeitliche Etappen ein, bei denen der textlichen Ebene eine unterstützende, aber gleichberechtigte Wirkung zukommt. Allerdings variieren diese zeitlichen Einheiten, weil sie sich an der strophischen Anordnung der Lieder orientieren, die je nach intendierter Funktion von Morrison durchbrochen wird. Meist hängt dies davon ab, ob ein mentaler Höhepunkt am Ende eines Liedes oder ob gleich zu Beginn eine fremdartige Atmosphäre angestrebt wird, die sich am Ende steigert und mittels mehrfacher Wiederholungen schließlich auflöst.

Im Unterschied zu Blake handelt es sich bei der als *visual imagery*¹⁶¹ bezeichneten Abbildungen Morrisons nicht um reale Bilder, sondern um Bilder auf mentaler Ebene. Sie entsprechen der Forderung Blakes 'durch das Auge' und nicht 'mit dem Auge' zu sehen, und dem Kunstverständnis, das bei Blake der *Piper* ausdrückt. Die Auswirkungen von Kunst auf das Bewusstsein des über seine Imagination schöpferisch handelnden Menschen steht bei Morrison daher wie bei Blake im Vordergrund.

Um die dazu notwendigen mentalen Prozesse einzuleiten und zu verstärken, bedient sich Morrison einer Technik, die vergleichbar mit der *stream of consciousness* Erzähltechnik ist. Es geht im Verlauf eines *Songs* von Morrison also hauptsächlich um den Aufbau und die Imitation einer Bewusstseinsentwicklung, die sich aus assoziativ aneinandergereihten Bildern zusammensetzt, an deren Ende allerdings in vielen Fällen deren Auflösung steht.

Ein großer Einfluss auf Morrison geht von der am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten Gestalttherapie von Fritz Pearls aus¹⁶², die sich als eine Art Gegenbewegung zur hauptsächlich von Sigmund Freud und C.G. Jung vertretenen Psychoanalyse sah.¹⁶³ Pearls wollte die rational geprägten, tiefenpsychologischen Erklärungsmuster menschlichen Verhaltens durch eine emotionale Sichtweise erweitern, die sich hauptsächlich an der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen und seinen Auswirkungen auf dessen Bewusstsein

¹⁶¹ DeWitt, Howard A.. *Van Morrison: The Mystic's Music*. Fremont 1983. S. 5

¹⁶² Weber, Marion. *Mit sich selbst in Einklang kommen. Eine Einführung in die Gestalttherapie*. Freiburg 1992. S.

16

¹⁶³ Ebd. S. 16

orientierte. Dem Kopf und dem Verstand sollte sozusagen das Gefühl und der Bauch gegenübergestellt werden¹⁶⁴. Die Grundlage hierfür ist ein visuelles Modell: das Verhältnis von Figur und Hintergrund, aus dem sich die Konstruktion einer Gestalt -optisch und zugleich mental- entwickelt. Hieraus lässt sich die Bezeichnung „Gestalttherapie“ herleiten.

Wenn wir irgendetwas ansehen, organisiert unsere Wahrnehmung das Gesehene in Figur und Grund, d.h., das, was unsere Aufmerksamkeit erregt, tritt als Figur oder als Gestalt aus einem mehr oder weniger diffusen Grund oder Hintergrund hervor. Was zur Figur oder Gestalt wird und was den Hintergrund bildet, ist nicht bei jedem gleich, sondern hängt von den jeweiligen Vorerfahrungen und Erlebnissen ab, von unseren Ängsten und Freuden, von unseren Erwartungen und Befürchtungen, von dem, was wir in unserer gesamten Lebenszeit gespeichert haben.¹⁶⁵

Die Gestalttherapie basiert also auf einer Wechselwirkung zwischen **Figur und Hintergrund**. Dieses Vorgehen soll nun auf die Interaktion zwischen **Musik und Text** bei Morrison angewendet werden, wobei die Grundlage für die angestrebte Bewusstseinsänderung im zeitlichen Ablauf eines *Songs* gesehen wird, die hauptsächlich auf der Beibehaltung eines gleichbleibenden Rhythmus zu einer sich ständig verändernden instrumentalen Begleitung, welche sich an der gesanglichen Melodieführung orientiert, gesehen wird. Parallel dazu ergeben sich allerdings auch Auswirkungen auf die textuelle Ebene, die sich an der unterschiedlichen Verarbeitung einer Textvorlage bei einem *Folk-Song* und einem *Art-Song* festmachen lassen.

Im Unterschied zu einem *Folk-Song* ist der *Art-Song* “[...] a setting of a preexisting poetic text.”¹⁶⁶ Bei der musikalischen Verarbeitung eines poetischen Textes mittels eines *Art-Songs* wird von einer Änderung der Textvorlage abgesehen. Der ursprüngliche Text bleibt in diesem Fall erhalten. Die interpretative Funktion klassischer Musik von einer textuellen Vorlage basiert zwar auf einer systematischen, aber eher non-linearen Form. Der textuelle Inhalt wird somit hauptsächlich über die Form des Musikstückes bestimmt, die sich dabei an Regeln und Gesetzen der Harmonik orientiert. Daher hat Benjamin Britten bei der musikalischen Verarbeitung der *Songs and Proverbs of William Blake* die Zwölftontechnik angewandt, welche zwar ein großes Maß an künstlerischer Freiheit zulässt, aber gleichzeitig durch ein

¹⁶⁴ Ebd. S. 16

¹⁶⁵ Ebd. S. 20

¹⁶⁶ Meister, Barbara. *The Interaction of Music and Poetry*. New York 1987. S. 11

rigides Regelwerk bestimmt wird. Die Kombinationsmöglichkeiten der Abfolge von Harmonien oder Akkorden sind daher endlich. So kommt es, dass die musikalische wie die gleichberechtigte textuelle Ebene einer sie bestimmenden Systematik untergeordnet werden.

Eine Umkehrung dieses Verhältnisses ist dagegen im *Folk-Song* zu sehen, dessen einzige bestimmende Größe die Melodielinie ist, die sich an den Akzentmustern des Textes orientiert und ursprünglich lediglich mit spärlichen Akkorden auf der Laute begleitet wurde. Ein weiteres Kennzeichen dieser Liedform ist ihr einfacher, strophischer Aufbau.¹⁶⁷

Da Morrison sich traditioneller Liedformen bedient, wird davon ausgegangen, dass er auf diesem Wege ebenso wie Blake ein möglichst großes Maß an künstlerischer Freiheit in seinen Liedern erreichen will und nicht die textgetreue Verarbeitung eines poetischen Textes über den *Folk-Song* anstrebt. Hinsichtlich der Konstellation Musik-Text ergeben sich also die gleichen Auswirkungen, wie sie im ersten Kapitel dieser Arbeit bei Blake dargestellt worden sind. Eine besondere Funktion kommt hierbei dem Rhythmus zu, der bei Morrison im wesentlichen erhalten bleibt und sich durch eine ständige Wiederholung auszeichnet. Dem Rhythmus kommt als einzige Konstante eine tiefenpsychologische Funktion wie bei Blake zu, während die Melodielinie und Instrumentierung eine schleichende Beeinflussung des Bewusstseins anstreben. Diese resultiert aus dem Zusammenwirken von Musik und Text, wobei dieses gleichberechtigte Verhältnis Prämissen aus der Gestalttherapie untergeordnet ist und einer zeitlichen Struktur unterliegt, welche allerdings variieren kann. Dies soll nun genauer erläutert werden.

Wenn man die zeitliche Komponente eines Musikstückes betrachtet, dann kann man diese in verschiedene Einheiten aufteilen, die über einen Anfang und ein Ende verfügen. Dies mag kaum überraschen, das Verhältnis zwischen Text und Musik ist aber vornehmlich durch diesen Umstand geprägt. Hierbei soll nun der Aspekt einer Entwicklung betrachtet werden. Ein Hauptmotiv von Morrisons Liedern ist die Reise in das eigene Bewusstsein des Menschen, die einer *Inarticulate Speech of the Heart*¹⁶⁸ zum Ausdruck verhelfen soll. Über das Verhältnis Musik-Text strebt Morrison also die Artikulation einer nonverbalen Sprache an.

¹⁶⁷ Meister, Barbara. *The Interaction of Music and Poetry*. New York 1987. S. 4

¹⁶⁸ Morrison, Van. *Inarticulate Speech of the Heart*. Polydor. 537 543-2.1983

Zu Beginn eines Musikstückes evoziert Morrison durch die Interaktion von Musik und Text über die *visual imagery* ein mentales Bild beim Zuhörer. Er beschreibt z.B. eine Straße in Belfast, auf der gerade eine Person entlangläuft. Überträgt man nun diese Konstellation auf das Verhältnis zwischen Figur und Hintergrund aus der Gestalttherapie, so ergibt sich folgendes Bild: Wenn der Hörer seine seelische Wahrnehmung in Gang setzt, dann übernimmt die beschriebene Person die Funktion einer Figur, die sich auf dem Hintergrund einer Straße bewegt. Die textuelle Ebene hat dabei die Funktion, die grundlegenden Elemente eines mentalen Bildes beim Hörer zu etablieren, während der musikalischen Ebene eine eher unterstützende Funktion zukommt, die darin besteht, eine Atmosphäre aufzubauen, die dem textuell evozierten Bild annähernd entspricht. Hierbei ist das Zusammenwirken von Text und Musik eine grundlegende Voraussetzung. Aus diesem Grund werden Morrisons Lieder auch als “[...] aural poetry; something which must be uttered and heard to become effective“¹⁶⁹ bezeichnet.

Im weiteren Verlauf des Liedes unterliegt die Ausgangslage einem dynamischen Wechsel. Dies gilt für das Verhältnis Text-Musik und das zwischen Figur und Hintergrund gleichermaßen. Über das Voranschreiten des Textes werden immer neue Informationen für den Hörer gegeben, die dieser in das sich permanent ändernde Bild seiner Imagination integrieren soll. Es etabliert sich wie bei Blake ein produktiver Kontrast. Dadurch entsteht eine Wechselwirkung zwischen Figur und Hintergrund, da diese fortlaufenden Informationen sowohl das eine als auch das andere betreffen können.

Das Bild unterliegt dem Prozess einer ständigen Veränderung, die durch die musikalische Ebene unterstützt wird. Dabei wird die Verknüpfung von Figur und Hintergrund im wesentlichen von der textuellen Ebene beeinflusst. Der Hörer versucht die fest umrissenen Bedeutungsinhalte des Textes mit seinen Erfahrungen in Einklang zu bringen. Diese Anstrengung wird dabei eher mit rationalen Maßstäben vollführt, die das Bewusstsein des Zuhörers prägen. Allerdings etabliert sich über die musikalische Ebene gleichzeitig eine emotionale Komponente, die über den gleichbleibenden Rhythmus eine eher unterbewusste Wirkung ausübt. Sie untermalt den dynamischen Wechsel zwischen Figur und Hintergrund.

Wenn es aber zu einem Bedeutungskonflikt auf der textuellen Ebene kommt, dann kommt der Musik eine entscheidende Wirkung zu. Da dieser Konflikt aus einer Inkongruenz

¹⁶⁹ Mills, Peter: *Into the mystic: the aural poetry of Van Morrison*. In: *Popular Music*. 13.1 (1994). S. 93

zwischen den Erfahrungen des Hörers und dem dazugehörigen mentalen Bild resultiert, entsteht ein Moment, der das ursprüngliche Verhältnis zwischen Text und Musik „umkippt“. Dieser Moment kann je nach Hörer variieren. Insgesamt lässt sich aber sagen, dass der Hörer im Moment eines Bedeutungskonflikts nach einer Alternativlösung sucht. Allerdings ist er dabei gezwungen, eine möglichst schnelle Lösung herbeizuführen, da ja durch das zeitliche Voranschreiten des Liedes immer neue textuelle Informationen auftauchen, die der Hörer ebenfalls verarbeiten muss. Es entsteht ein Dilemma.

Entweder bricht der Hörer den Prozess der rationalen Deutung in diesem Moment vollständig ab, oder er versucht anstelle des Textes die musikalische, also die emotionale Ebene zu verfolgen. Diese zeichnet sich durch eine konstante Präsenz aus und ist dem Hörer somit vertraut. Wenn sich dieser Übergang vollzieht, dann tritt an die Stelle der eindeutigen Referenz des Textes eine nicht zu bestimmende Referenzialität der musikalischen Ebene. Gleichzeitig löst sich der Konflikt zwischen Figur und Hintergrund auf und vollzieht sich nunmehr ausschließlich auf emotionaler Basis. Damit geht eine Löschung des Bewusstseins des Hörers in „schöpferischer Freiheit“ einher, der ja seine Erfahrungen nicht mehr mit dem beschriebenen Bild in Einklang bringen kann und an deren Stelle eine andere Wirklichkeit etabliert. Das Unterbewusstsein ersetzt das Bewusstsein, welches das Vorhandensein einer nicht zu deutenden absoluten Wahrheit durch den anhaltenden musikalischen Rhythmus impliziert, die allerdings auch von der textuellen Seite weiterhin begleitet wird, die nun aber den Hintergrund der musikalischen Figur einnimmt. In gewisser Weise kann man diese Konkurrenz zwischen Text und Musik auf die ständige Auseinandersetzung der *Four Zoas* von Blake übertragen.

Der Moment des Umkippens bildet die Ausgangslage für eine Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Imagination im Sinne Blakes, den dieser ja mittels seiner Kupferstiche darzustellen versucht. Dieser Moment geht aber auch mit einer Auflösung von Zeit und Raum einher, der die Verbindung beider Imaginationsformen zu einer Einheit charakterisiert.

Die Darstellung der Auflösung von Zeit und Raum vollzieht sich bei Morrison hauptsächlich auf der textuellen Ebene. In einem als ekstatisch zu kennzeichnenden Zustand wird der Text von Morrison nicht mehr zusammenhängend gesungen, sondern teilt sich in kleinere Einheiten auf, die als *verbal tics*¹⁷⁰ bezeichnet werden. Am deutlichsten zeigt sich dieser

¹⁷⁰ Bangs, Lester. *Carburetor Dung and Psychotic Reactions*. London 1987. S. 20

Umstand in dem Lied *Listen to the Lion* auf dem Album *St. Dominic's Preview*¹⁷¹. Hierbei ergibt sich gleichzeitig eine erkennbare Parallele zu Blake, die sich anhand der ähnlich verwendeten Metaphorik zwischen dem *Lion* beziehungsweise dem *Tyger* in Blakes *Songs of Experience* erkennen lässt. Die gesangliche Veränderung des Textes lässt sich daher als eine intendierte Entwicklung charakterisieren, die allerdings in ihrer Realisierung nicht vorhersehbar ist.

On the longest tracks, 'Listen to the Lion' and 'Almost Independence Day', Van continued his experimentation with vocal sounds that began as words and then splintered into grunts, moans and yelps as he sought after a language beyond words. He pictured a Lion, deep in his soul, that had to be heard, and his singing was his way of tuning in to the primal roar.¹⁷²

In diesem Sinne entspricht der Gesang einzelner Wortketten dem Ausdruck des momentanen seelischen Innenlebens Morrisons, der mit musikalischen Mitteln erhalten werden soll. Damit wird auf ausschließlich emotionaler Basis die Expressivität einer unaussprechlichen Gewißheit annähernd zu erreichen und zu erhalten versucht. Aus diesem Grund wiederholt Van Morrison in seinen *Songs* Textpassagen auf fast übertriebene Weise.

Dabei handelt es sich aber nicht um eine exakte Wiederholung des Musikstückes oder des Textes; es wird vielmehr versucht, durch Variationen mit musikalischen, also auch gesanglichen Mitteln, einen diesem einen Moment annähernd entsprechenden Ausdruck zu finden. Das Mittel, das er dabei einsetzt, kann man als „variierende Wiederholung“ bezeichnen, den Moment als '*eternal moment*', den Zustand höherer, heiliger oder auch wiedererlangter Unschuld¹⁷³, der auch in dem Lied *Take me Back* erwähnt wird. Morrison bezeichnet daher die Gesamtentwicklung eines Liedes als Wiedergeburt, was sich an einer Aussage über den *Song Astral weeks* zeigen lässt, den Morrison als "[...] a transformation song. It's like transforming energy or going from one source to another with it being born again like a rebirth"¹⁷⁴ charakterisiert. Dieser Wiedergeburt entspricht bei Blake der „neue“ *Piper*.

¹⁷¹ Morrison, Van. *St. Dominic's Preview*. Polydor. 53 7451-2.1972

¹⁷² Turner, Steve. *Van Morrison: Too Late to Stop Now*. New York 1993. S. 111-112

¹⁷³ Benzel, Michael A.. "Teach these Souls to Fly": William Blake's influence on Van Morrison". In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Würzburg. Nr. XXXIII, Heft 2/2000. S. 126

¹⁷⁴ DeWitt, Howard A.. *Van Morrison: The Mystic's Music*. Fremont 1993. S. 83

Allerdings versucht Morrison nicht nur über die Ekstase einen solchen Zustand herbeizuführen, sondern er zeigt auch eine zweite Möglichkeit hierfür auf, der in einer ruhigen, meditativen Atmosphäre zu finden ist.

He explained that the effect he wanted his music to have was 'ideally to induce states of meditation and ecstasy, as well as to make people think', and said that he considered this effect to be a 'spiritual ecstasy'.¹⁷⁵

Daher werden die beiden von Morrison verwendeten Ausdrucksformen in dieser Arbeit als die **meditative** bzw. die **ekstatische** Ausdrucksweise bezeichnet, mit denen er einen spirituell anmutenden Effekt beim Hörer erzielen will. Im Folgenden sollen die beiden Basisformen, also der meditative und der ekstatische Weg, an zwei entsprechenden Liedbeispielen exemplarisch erläutert werden. Dabei ist vor allem darauf hinzuweisen, dass die Interpretation dieser beiden Lieder unter dem Gesichtspunkt einer Entwicklung gesehen werden muss. Sie haben linearen Charakter und orientieren sich dabei hauptsächlich an der textuellen Ebene. Die Beispiele lassen den Einfluss von Blake auf Morrison eindeutig erkennen; insbesondere adaptierte Morrison Motive des stufenförmigen Bewusstseinsprozesses und die sprachlose Erfahrung des Nicht-Zwei. Im Rahmen dieser Arbeit ist es leider nicht möglich, weitere Interpretationsbeispiele, die durchaus vorhanden sind, anzuführen, da sie den Umfang dieser Arbeit sonst gesprengt hätten.

¹⁷⁵ Turner, Steve. *Van Morrison: Too Late to Stop Now*. New York 1993. S. 149

V. Die ekstatische Ausdrucksform bei Van Morrison in dem Lied *You don't pull no punches but you don't push the river*

Es sei hier nochmals erwähnt: die Interaktion zwischen Musik und Text bei Van Morrison beeinflusst das aus der Gestalttherapie stammende Verhältnis zwischen Figur und Hintergrund. Die Musik ist der stetige Hintergrund, auf den sich der Text als Figur projiziert. Insofern kann man die wechselseitige Abhängigkeit zwischen Musik und Text als ein Malen von Figuren durch den Text auf den musikalischen Hintergrund charakterisieren. Der Text weist auf die tieferliegende musikalische Information eines Liedes hin. Dabei stimmt die textuelle Information nicht mit der musikalischen überein, sondern versucht den Hintergrund lediglich erfahrbar zu machen. Wie bei Blakes Kupferstichen, so muss man bei der Interpretation eines *Songs* von Morrison durch den Text hindurchsehen, um den Hintergrund zu erfahren. Als Beispiel für die ekstatische Ausdrucksform wurde der *Song You don't pull no punches but you don't push the river* auf dem 1974 erschienenen Album *Veedon Fleece*¹⁷⁶ ausgewählt.

Die Musik verläuft in diesem *Song* in mehreren Facetten, die sich an der Verwendung verschiedener Instrumente erkennen lässt. Als herausragendes Instrument ist dabei eine ständig im Hintergrund improvisierende Flöte zu erkennen. An dieser permanenten und unruhigen Begleitung, die sich allerdings an der Melodielinie orientiert, lässt sich der verzweifelte Grundcharakter dieses *Songs* ablesen. Diese Atmosphäre wird von Morrison zu Beginn des Liedes besonders drastisch konstruiert, wobei er sich hauptsächlich des Kontrasts zwischen lautlichen und musikalischen Mitteln bedient. Denn am Anfang folgen auf die gleichmäßige Melodielinie des Klaviers, die an eine Flussquelle erinnert, einem unruhigen Bass und dem gleichmäßigen Rhythmus der Gitarren arhythmisch ausgestoßene Laute des Sängers. Daher hat der einsetzende Gesang eine eher befremdliche Wirkung, der die zuvor beruhigende, instrumentale Atmosphäre äußerst eindringlich durchbricht.

Es entsteht dadurch eine Spannung, die erst mit dem Einsatz des eigentlichen Textes aufgelöst wird, da in diesem Moment dem Hörer wieder ein adäquates Mittel zur Verfügung gestellt wird, die zuvor mit dem Hintergrund kontrastierte lautliche Figur wieder in Einklang zu bringen.

¹⁷⁶ Morrison, Van. *Veedon Fleece*. Polydor. 537 456-2. 1974

Hierbei sei erwähnt, dass einem Fluss in der keltischen Mythologie ein eigener Geist oder Flussgott zugesprochen wurde, dem die Kelten aus Respekt wertvolle Waffen opferten¹⁷⁷. Daher hat die anfängliche musikalische Nachahmung einer Flussquelle durch Morrison auch eine spirituelle Qualität, die die Ewigkeit repräsentiert und mit etwas Vergänglichem in Verbindung gebracht wird. Denn dem Flussmotiv wird von Morrison parallel ein menschlicher Lebenslauf zugeordnet, der chronologisch aufgebaut ist und mit der Kindheit eines Menschen startet. Dabei ist der Gesang in diesem Lied eher als ein permanentes, verzweifelter Schreien zu bezeichnen. Der Sänger scheint auf der Suche nach etwas Unbekanntem zu sein. “Van’s very voice seems to be on a quest, straining for each note, expressing in turn mystified hope, achieved joy and stern determination.”¹⁷⁸

Um seine Suche zu veranschaulichen, beschreibt Morrison im Text das Bild eines Gegenübers. Dieser Gegenüber ist eine Frau, die mit dem Sänger in einer vergleichbaren Wechselwirkung steht wie Text und Musik. “Gestalt therapy as being devoted to one’s own wholeness, filling in emotional gaps by “owning“ qualities in others that one would wish for oneself.”¹⁷⁹ Indem der Sänger also die Eigenschaften eines imaginären Gegenübers anspricht, versucht er seine eigenen Defizite auszugleichen. Hierbei deckt sich das Erkannte also nicht mit dem Erkennenden, wie es beim *Piper* der Fall gewesen ist. Das Erkannte entsteht vielmehr aus der Wechselwirkung zwischen Frau und Sänger. Zunächst bezieht sich Morrison dabei auf die Kindheit der beschriebenen Frau.

When you were a child, you were a tomboy
Your soul satisfaction
Way back in shady lane
Do you remember darlin’?¹⁸⁰

Wie in den *Songs of Innocence* bei Blake wird in dieser Strophe das moralische Ideal einer glücklichen Kindheit präsentiert. Als die Frau noch ein Kind war, hatte sie keine Probleme, die Frau lebte im Einklang mit sich und der Welt. Dennoch ist dieser Zustand einer Entwicklung unterworfen, die sich an der Bezeichnung *tomboy* ablesen lässt. Es handelt sich bei dem Gegenüber also um eine Frau, die in ihrer Kindheit “half way to womanhood”¹⁸¹ war.

¹⁷⁷ Geddes, Grosset (Ed.). *Dictionary of the Celts*. New Lanark 1999². S. 193-4

¹⁷⁸ Hinton, Brian. *Celtic Crossroads. The Art of Van Morrison*. London 1997. S. 182

¹⁷⁹ Ebd. S. 183

¹⁸⁰ Text siehe Anhang

¹⁸¹ Hinton, Brian. *Celtic Crossroads. The Art of Van Morrison*. London 1997. S.182

Dennoch verfügte sie in diesem Zustand über eine innere Zufriedenheit, nach der der Sänger offensichtlich strebt. Der Sänger möchte zu einem ausgeglichenen Menschen werden, der sich nicht mehr mit den Problemen des Erwachsenseins befassen will. Durch den auf die innere Zufriedenheit folgenden Bezug zur Gegenwart, die der Sänger als zwiegespalten bezeichnet, lässt sich dieser Umstand erkennen. Der Sänger vermisst seine eigene Ausgeglichenheit und ist hin- und hergerissen zwischen einer Sehnsucht nach einer glücklichen Kindheit und einem zufriedenen Erwachsensein. Dabei scheint er den Zustand einer glücklichen Kindheit dem Erwachsensein vorzuziehen, indem er das Gegenüber im Text daran erinnert. Diese Denkweise impliziert zugleich eine Sehnsucht nach der Wiederherstellung dieses Zustandes beim Hörer, die noch durch die Frage, ob man sich daran erinnern kann, verstärkt wird.

Dennoch wird durch diese Sehnsucht auch ein Kontrast zur Gegenwart hergestellt. Dem Glücksgefühl einer in der Erinnerung verlorenen Kindheit wird die Realität gegenübergestellt, so wie dies auch bei Blake in den *Songs of Innocence and of Experience* getan wird. Die direkte Konfrontation mit der Gegenwart führt hinüber zur zweiten Strophe des Liedes, in der näher auf die Frau eingegangen wird.

And it's the woman in you, and it's the woman in you,
 Your soul satisfaction.
 And it takes the child in you to know
 The woman in you are one.¹⁸²

In dieser Strophe werden Kindheit und Erwachsensein miteinander kombiniert, aus denen ein Einheitsgedanke entsteht. Das Wissen des Erwachsenen um seine Kindheit ist die Voraussetzung zur Herstellung einer einheitlichen Erfahrung mit seinem Selbst. Die dialektische Struktur dieser Verbindung zwischen Erwachsensein und Kindheit zu einer seelischen Ganzheit der Frau gibt einen Hinweis darauf, dass hierdurch wie bei Blake ein Prozess eingeleitet werden soll, an dessen Ende der Sänger eine Einheitserfahrung anstrebt, die seine eigene Vergänglichkeit überwindet. Der *Song* stellt die verzweifelte Suche des Sängers nach dem Wissen um eine göttliche, also ewige Wahrheit dar.

¹⁸² Text siehe Anhang

Und da das Wissen um diese göttliche Wahrheit sich bei der Frau über die Erinnerung an eine zufriedene Kindheit ergibt, ist anzunehmen, dass genau derselbe Umstand auf den Sänger zutrifft. Auch er muss sich auf seine Kindheit beziehen, um zu erfahren, dass er ein Mann ist. Und wenn man diese Systematik weiterführt, dann tritt hier eine androgyne Sichtweise hervor. Die Vereinigung von Mann und Frau ist in dieser Konstellation die Voraussetzung dafür, dass man wieder in Zufriedenheit leben kann. Dabei soll sich der männliche Teil in diesem Lied mit dem weiblichen Teil vereinigen, so wie die weibliche *Emanation* sich bei Blake mit dem männlichen *Spectre* vereinigen soll. Die daraus resultierende Zufriedenheit führt wieder zur ehemals erlebten Unschuld der Kindheit zurück. Mann und Frau machen zusammen den Menschen aus. Denn so wie die Frau über die Erinnerung an die eigene Kindheit zu einem ganzen Menschen wird, so wird auch der Sänger zu eben diesem Menschen, deren Summe bei Blake die irdische Imagination entspricht.

Die Überwindung der gegenseitigen, emotionalen Abhängigkeit von Mann und Frau mündet daher in eine Androgynität, der durch die Verwendung des Personalpronomens *we* im weiteren Verlauf des Liedes zum Ausdruck verholfen wird. Dennoch ist die Suche nach der innerlichen Zufriedenheit des Menschen für den Sänger noch nicht abgeschlossen. Der Sänger und sein Gegenüber versuchen die irdische mit der himmlischen Imagination zu vereinen.

Also setzt der Sänger seine Suche fort, indem er sein Gegenüber in einer Art Traumreise aufs Land mitnimmt. Hier fungiert die Landbevölkerung als Vorbild für den inneren Seelenfrieden. Auch bei Morrison vollzieht sich der Einheitsgedanke vom „ganzen Menschen“ also über eine Hinwendung zu einer ursprünglichen Lebensweise, die sich, wie der *Piper*, im Einklang mit der Natur vollzieht. Und in eben dieser Lebensweise ist das Aufkommen eines neuen, wundersamen Bewusstseins begründet. *Shining our lights into the days of blooming wonder* heißt es dort. Es wird eine Verbindung zwischen dem eigenen Sein von Mann und Frau mit einem starken innerlichen Erstaunen angestrebt, das durch den Begriff *blooming* positiv besetzt ist, wobei die Bezeichnung *light* für die Existenz der beiden vereinigten Personen annehmen lässt, dass es sich hierbei um einen Prozess der Erleuchtung handelt.

Je mehr sich der Erkennende diesem hingibt, desto größer wird seine freudige Verwunderung. Es ist daher beim Sänger eine schleichende Abkehr von der Realität zu konstatieren, die auch Konsequenzen für die Empfindsamkeit desselben hat. Das Zeitempfinden des Sängers löst sich auf. Dadurch wird die Bewegung des Flusses, der ja im Hintergrund als gleichbleibendes

Motiv für das ewige Leben beibehalten wird, quasi aufgehoben. Es entsteht der Charakter einer gleichmäßigen, wiederkehrenden Bewegung in größeren Abständen, in der das Zeitempfinden des Sängers gegen null tendiert. *Goin' as much with the river as not* heißt es hierzu im Liedtext. Und in eben diesem Zustand der Zeitlosigkeit vollzieht sich der nahtlose Übergang von einem Traum zu einer Vision¹⁸³. Es ist dies der Übergang von einem personalen zu einem transpersonalen Bewusstseinszustand auf der subtilen Bewusstseinssebene von Sänger und Gegenüber, wobei sich diese Vision von Blake und den *Sisters of Mercy* auf der kausalen Bewusstseinssebene manifestiert. Die *Sisters of Mercy* sind eine 1831 anerkannte katholische Schwesternvereinigung, die sich insbesondere der Bekämpfung der Armut und der Erziehung armer Mädchen und Frauen verschrieben hat.¹⁸⁴ „Each day is a step we make towards Eternity“¹⁸⁵ heißt eines ihrer Motti. Wie bei Blake so wird auch bei den *Sisters of Mercy* die Überwindung der eigenen Vergänglichkeit des Menschen im christlichen Glauben zugunsten einer ewigen, göttlichen Daseinsform angestrebt.

Blake and the Eternals standin' with the Sisters of Mercy looking for the Veedon Fleece,

William Blake and the Eternals standin' with the Sisters of Mercy looking for the Veedon Fleece,

Dabei haben Blake und die *Eternals*, einer Bezeichnung, die den Charakter des Ewigen noch unterstreicht, diese Suche auch nicht erfolgreich abgeschlossen, da sie ja immer noch nach einem *Veedon Fleece* suchen, das mit dem Heiligen Gral verglichen werden kann. „The grail quest has gone Celtic, a search for a highly personal and nonsensical symbol.“¹⁸⁶ Die Annahme, dass es sich bei dem *Veedon Fleece* um eine Person handelt, deckt sich mit einer Aussage Morrisons: „It's actually a person's name.“¹⁸⁷ Man sträubt sich allerdings dagegen, diesen Begriff als ein unsinniges Symbol anzusehen. Umso mehr, als das sich durch den in dieser Zeile auftretenden Begriff der *Mercy* eine Verbindung zu Blakes Wertesystem herstellen lässt. *Mercy* bezeichnet bei Blake in der heiligen Dreifaltigkeit den zu Jehovah transformierten Jesus Christus, der über den Heiligen Geist eine Verbindung zwischen dem

¹⁸³ Vgl. Hinton, Brian. *Celtic Crossroads. The Art of Van Morrison*. London 1997. S. 182

¹⁸⁴ Vgl. <http://www.mercy-international.org/history.html>

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Hinton, Brian. *Celtic Crossroads. The Art of Van Morrison*. London 1997. S. 182

¹⁸⁷ Ebd. S. 179

Menschen und Gott darstellt. Dabei vollzieht sich diese Verbindung über die Liebe, also den Heiligen Geist.

Es ist also im christlichen Verständnis anzunehmen, dass in diesem *Song* die Fleischwerdung des Heiligen Geistes aktiv angestrebt wird. Die gesuchte Person lässt sich hierbei an Jesus Christus festmachen. Dabei hat diese Fleischwerdung nicht an den genannten Vorbildern stattgefunden, die immer noch auf der Suche danach scheinen. Insoweit kann auch die gemeinsame Suche des Sängers und seines Gegenübers nicht von Erfolg gekrönt sein. Es ergibt sich dadurch das Ende der Suche als eine Grenze, die nicht überschritten werden kann und in einer Vision endet.

Um diese wundersame Grenzerfahrung musikalisch auszudrücken, folgt auf diese Vision ein längerer Instrumentalteil, den hauptsächlich Bläser bestreiten. Ihm folgt der Refrain, in dem der Sänger sein Gegenüber wieder direkt anspricht.

Der Refrain gibt somit Aufschluß über den missglückten Versuch nach einer absoluten Erfahrung, der den Text mit dem musikalischen Flussmotiv verbindet. *You don't pull no punches*, weil man sich mittels der Liebe zu Gott auf den Weg zu dieser Erfahrung begeben hat und *you don't push the river*, weil man keine Anhaltspunkte dafür gefunden hat, um das Leben der Menschen auf einen anderen Weg zu bringen. Es geht keine einschneidende Wirkung von ihrer Suche auf das Bewusstsein der Menschen aus. Die Menschen ändern wegen ihnen ihr Leben nicht in der Weise, wie sie es durch Jesus getan haben.

Um dies zu untermauern, nimmt Morrison sein Gegenüber und den Rezipienten weiter mit zu den Kathedralen an der Westküste Irlands, die eben diesen Umstand einer Bewusstseinsänderung der Menschen über den Glauben demonstrieren. Diese Gebäude lassen durch ihre Größe die Bedeutung der christlichen Lehre erahnen. Über sie drückt sich schließlich die Größe Gottes im Irland als "God's green land"¹⁸⁸ aus. Dennoch ist die Suche an diesem Punkt noch nicht zu Ende.

Denn Morrison führt sein Gegenüber noch weiter bis zum Strand. Dieser Ort ist gleichzeitig die Stelle, an der der im Hintergrund fließende Fluss der Musik bildlich in den Ozean mündet. Er ist also vergleichbar mit der Jakobsleiter Blakes, die als Spirale den Weg zu Ewigkeit

¹⁸⁸ Ebd. S. 181

symbolisiert und sich dort schließlich auflöst. Und an dieser Stelle sind der Sänger und sein Gegenüber nur noch mit dem Licht, also der Sonne, konfrontiert. Und da ihre Suche immer noch nicht beendet scheint, vermuten sie, dass das Ende ihrer Suche hinter der Sonne verborgen ist.

Das Geheimnis der Ewigkeit scheint also verborgen und bleibt geheimnisvoll. Es verharrt in der mystischen Erfahrung des Sonnenlichtes, das sich nicht mit dem Licht der Frau und des Sängers vereinigt. Mit *“Oh, behind the sun“* wird die Klage des Sängers über sein Schicksal einem ewig suchenden Zigeuner gleich formuliert. Diese Aussage ist durchaus mit dem Klagelied des *Bards* (*“O Earth, O Earth return.“*¹⁸⁹) aus den *Songs of Experience* zu vergleichen. Die einzige verbleibende Orientierung für die individuelle Suche nach seiner *“emotional wholeness“*¹⁹⁰ über sein Gegenüber sind die genannten Vorbilder Blake und die *Sisters of Mercy*, die noch durch Meher Baba erweitert werden.

There is also a brief reference to Meher Baba, Pete Townshend’s own guru, a man who literally became dumb for the last years of his life as a conscious path to enlightenment. In much the same way, Van’s work since could also be seen as a journey into the silence.¹⁹¹

Und diese Reise in die Stille markiert den Moment, in dem die textuelle Information zugunsten der musikalischen Ebene umkippt. In diesem Lied wird dieser Umstand durch die mehrfache Wiederholung des Refrains ausgedrückt, die von der improvisierenden Flöte und mehreren Streichern begleitet werden. Dabei wird das zu Beginn gesanglich vorgetragene Thema von den Streichern wiederholt. Diese instrumentale Wiederholung des Themas markiert somit einen Neubeginn der endlosen Suche nach dem *Veedon Fleece*, die schließlich in einem wohlklingenden Akkord aus Streichern und Flöte, also einer Vereinigung beider Instrumentengruppen versöhnlich endet und damit die Hoffnung ausdrückt, den inneren Frieden des Menschen finden zu können.

You don’t pull no punches, but you don’t push the river ist also ein *Song* über die missglückte Suche nach einer absoluten Einheitserfahrung des modernen Menschen, die in einer Klage mündet. Sie strebt zwar die Herstellung einer seelischen Ganzheit des Menschen an, sie kann

¹⁸⁹ Blake, William: *The Complete Writings of William Blake*. Edited by Geoffrey Keynes. OUP 1972⁴. S. 210

¹⁹⁰ Hinton, Brian: *Celtic Crossroads. The Art of Van Morrison*. London 1997. S. 182

¹⁹¹ Ebd. S. 182

dieses Unterfangen aber nicht erfolgreich bewerkstelligen. Der *Song* gibt somit diesem missglückten Versuch verzweifelten Ausdruck, was der ekstatische Gesangsvortrag untermauert. Dabei gibt es keine explizit genannte Instanz im Text, wie z.B. Jesus Christus oder einen Engel, über die sich die Einheitserfahrung mit dem Geist offenbaren könnte.

Daher wird an ihre Stelle ein Konnotat als *Veedon Fleece* gesetzt, das keinen Rückschluss auf die Referenz zu einem entsprechenden Denotat gibt. Es gibt lediglich einen Begriff ohne entsprechenden Begriffsinhalt. Das *Veedon Fleece* markiert somit das Ende der Begriffsebene im Text, das gleichzusetzen ist mit dem Ende der Suche des Sängers nach einer absoluten Erfahrung. Dieser Zusammenhang erschließt sich darüber, dass man dem *Veedon Fleece* keinen entsprechenden Gegensatz mehr entgegenstellen kann, aus dessen gegenseitiger Abhängigkeit sich eine neue Stufe in der dialektischen Struktur des durchlaufenen Bewusstseinsprozesses herausbilden würde.

Das *Veedon Fleece* beschreibt also eine begriffliche Leere, die in ihrer Qualität weder emotional noch rational gedeutet werden kann. Von daher bleibt der eigentliche Sinn dieses Begriffes im Verborgenen. Dennoch sollte man ihn nicht als unsinnig bezeichnen, denn schließlich markiert er eine Bewusstseinsebene, auf der sich der Argumentation dieser Arbeit folgend die absolute Wirklichkeit offenbaren müsste. Die ekstatische Ausdrucksform verharrt mit dem Begriff des *Veedon Fleece* auf der kausalen Bewusstseinsebene. Die Vision eines William Blake als Gegenüber innerhalb der transpersonalen Bewusstseinsebene stellt zwar eine Verbindung zu diesem unbekannten Begriff her, sie gibt aber keinerlei Aufschluss über dessen Qualität.

Es gibt keine Interaktion zwischen Blake und dem Sänger innerhalb seiner Vision auf der subtilen Bewusstseinsebene. Und aus diesem Mangel lässt sich herleiten, dass der Bewusstseinsprozess des Sängers an dieser Stelle endet. Irdische und himmlische Imagination können sich nicht miteinander verbinden. Somit bleibt dem Sänger der Zugang zu einer kosmischen Bewusstseinsebene verwehrt. Dieser Zusammenhang ist für den Sänger in der ekstatischen Ausdrucksform durchaus beklagenswert. Daher erscheint es sinnvoll diesen eher mit dem *Bard* aus Blakes *Songs of Experience* zu vergleichen. Umso mehr, da sich der Wortlaut ihrer Klage sehr ähnelt. *Oh, behind the sun* deutet hier das endlose Streben des Sängers nach seiner emotionalen Ganzheit aus, während *O Earth, O Earth return* der Sehnsucht des *Bards* nach einer besseren Welt zum Ausdruck verhilft. Dabei bleiben die

Wünsche des Sängers wie die des *Bards* unerfüllt, weil sie ihr Ego nicht vollständig transzendieren können. Daher ist die ekstatische Ausdrucksform bei Van Morrison mit dem Zustand der *Experience* bei William Blake gleichzusetzen.

Wenn man allerdings die ekstatische Ausdrucksform bei Morrison mit der Figur des *Bard* in Verbindung bringt, dann muss man konsequenterweise die meditative Form mit der Figur des *Pipers* verbinden. Dies soll im folgenden anhand des Liedbeispiels *In the Garden* erfolgen.

VI. Die meditative Ausdrucksform bei Van Morrison in dem Lied *In the Garden*

Bei der meditativen Ausdrucksform handelt es sich um eine Erweiterung des Sänger-Gegenüber-Verhältnisses aus der ekstatischen Ausdrucksform. Zugleich dokumentiert sie eine Neuorientierung Morrisons, den Einfluss von Musik auf das Bewusstsein des Menschen betreffend. Es ergeben sich hierbei Parallelen zwischen seinem 1986 erschienenen Album *No Guru, no Method, no Teacher* und zeitgenössischen Strömungen in der populären Musik: “His new interest in how music can be used to heal the divide between mind and body was mirrored by what came to be titled ‘New Age’ performers, who used sound patterns to ‘relax, inspire and uplift’.”¹⁹² Dennoch unterscheidet sich Morrisons Musik von dieser Strömung des *New Age*. Er lässt es nämlich nicht dabei bewenden, bestimmte Gemütszustände beim Hörer herzustellen, sondern er baut diese musikalischen Mittel in einen zielgerichteten Prozess ein.

I take you through a definite meditation process which is a form of transcendental meditation. [...] You should have some degree of tranquillity by the time you get to the end. It only takes about ten minutes to do this process. So then you ask yourself why make albums, why tour. It’s very difficult to do this. The bigger the audience is then the harder it is to put across what you’re doing. When you’ve got intimacy you’ve got more of a chance of taking people through this experientially. So this is really it. This is what I’m doing in this song.¹⁹³

Da die meditative Ausdrucksform durch eine wesentlich subtilere Art von Intimität zwischen Hörer und Interpret gekennzeichnet ist als die ekstatische, erscheint der Versuch sinnvoll, dieses Verhältnis auf die Konstellation zwischen Sänger und Gegenüber im Liedtext zu übertragen.

Im Gegensatz zur ekstatischen Ausdrucksform übernimmt der Sänger hierbei nicht mehr die Rolle eines aktiv Suchenden, der selbstsüchtig versucht, über sein Gegenüber seine eigenen Defizite auszugleichen. Vielmehr nimmt der Sänger die Funktion eines neutralen Beobachters ein. Dennoch ist er mit seinem Gegenüber durch sein Mitgefühl verbunden. Das Verhältnis wandelt sich also von einer selbstsüchtigen Suche des Sängers in der ekstatischen zu einem „passiven Miteinander“ in der meditativen Ausdrucksform. Dabei übernimmt der Sänger teilweise die Funktion eines Spiegels, der die Gefühlszustände des -vermutlich weiblichen-

¹⁹² Hinton, Brian. *Celtic Crossroads. The Art of Van Morrison*. London 1997. S. 254

¹⁹³ Ebd. S. 255

Gegenübers zwar reflektiert und auch teilt, diesen aber eher als ein unparteiischer Beobachter beschreibt.

Die Verbindung beider Pole spielt sich dabei ausschließlich auf der emotionalen Ebene des Mitgefühls ab. Der entscheidende Unterschied zur ekstatischen Ausdrucksform ist darin zu sehen, dass der Sänger sein Gegenüber diesmal nicht auf eine Reise mit unbekanntem Ziel mitnimmt. Der Ort ist ein Vorstadtgarten und wird unverändert beibehalten. Der Garten ist der Ort, in dem sich der beschriebene Bewusstseinsprozess abspielt. Damit erhält der Garten eine integrative Funktion, der eben nicht einer permanenten innerlichen Unruhe zum Ausdruck verhilft, sondern einen Ort der inneren Ruhe und Besinnung darstellt.

Durch diese Umgebung werden der Sänger und sein Gegenüber als gleichberechtigte Teile in einen ganzheitlichen Organismus eingebunden, dessen natürliche Prozesse auch das Leben dieser beiden Figuren kennzeichnen. Beide Figuren werden daher gleichermaßen als integrative Bestandteile der Natur angesehen. Der Mensch ist gezwungen, sich natürlichen Prozessen und Phänomenen zu unterwerfen. Die Integration des Menschen in diese natürlichen Abläufe verleiht diesen Prozessen eine wertende Qualität des dargestellten Bewusstseinsprozesses. Dabei orientiert sich Morrison vor allem an Gegensätzen wie z.B. Sommer und Winter oder Tag und Nacht, um zu zeigen, dass Mensch und Natur in gleicher Weise voneinander abhängig sind wie der Sänger von seinem Gegenüber. Dieser Antagonismus legt die Vermutung nahe, dass es sich bei diesem Gegenüber um ein weibliches Wesen handelt, welches im folgenden als Frau bezeichnet wird.

Dieser *Song* wird durch ein Regenmotiv eingeleitet, das durch eine gleichmäßig fallende Melodie im Klavier ausgedrückt wird. Dabei wird dem Regen eine spirituelle Qualität zugestanden, weil dieser den Hintergrund für den sich im Garten abspielenden Bewusstseinsprozess der beiden Figuren darstellt. Morrison verwendet das Regenmotiv häufig in seinen Liedern, wobei man dem Regen als Wasser zahlreiche spirituelle Bedeutungen zuordnen kann.

Water, as so often in the *Bible*, is a sign of God's blessing. Moses strikes the rock, and a fountain gushes, John the Baptist immerses Christ's head, and Jesus himself turns

water into wine. It also represents spiritual grace - the sweet streams of the Psalms or the Song of Solomon - and, in pagan terms, death. Charon guards the River Styx.¹⁹⁴

Es gibt also viele Möglichkeiten, dem Regen eine symbolische Bedeutung beizumessen. Insbesondere hat er, ähnlich wie die Säure bei Blakes Drucktechnik, eine reinigende Funktion. Allerdings ist darin eine innere Reinigung zu sehen, über die sich eine spirituelle Ebene erschließt, welche den dargestellten Bewusstseinsprozess einleitet. Da es sich beim Regen in diesem *Song* um einen Sommerschauer handelt, wird in dieser Verbindung zum Sommer eine positive Wertung der reinigenden Kraft des Regens beigemessen. Das Regenmotiv wird in der ersten Strophe des Liedtextes verarbeitet und leitet durch ein *Crescendo* in den Gitarren mit einem anschließenden *Decrescendo* zur Beschreibung der Frau in der zweiten Strophe über.

Zur ekstatischen Ausdrucksform besteht ein großer Unterschied: die musikalischen Übergänge von einer Stufe zur anderen lassen sich in der meditativen Ausdrucksform nicht an der Instrumentierung ablesen, sondern an einer wechselnden Dynamik zwischen den einzelnen Strophen. Die Bewusstseinsentwicklung lässt sich an einem Wechsel zwischen laut und leise erkennen.

Obwohl der Sänger und die Frau in der ersten Strophe des Liedes als integrativer Bestandteil der Natur beschrieben werden, was als unabdingbare Voraussetzung für die Ermöglichung einer absoluten Erfahrung angesehen wird, so leitet dieser Rahmen den dargestellten Bewusstseinsprozess nicht unmittelbar ein. Zwar wird in der zweiten Strophe zunächst auf die Frau als Erkennende eingegangen, es wird aber ein Gemütszustand beschrieben, der der eigentlichen Bewusstseinsentwicklung entgegenläuft.

Die Frau befindet sich in einem Zustand von Traurigkeit, dessen Ursache nicht näher erläutert wird. Dieser Zustand stellt ein Hindernis für die angestrebte Entwicklung dar, weil er die Emotionen der Frau beherrscht und somit den kontinuierlichen Verlauf des beschriebenen Prozesses verhindert. Die zu Boden fallenden Blütenblätter weisen darauf hin, dass es sich bei diesem Gemütszustand um einen Fall handelt, der durchaus mit dem *Bard* bei Blake in Verbindung gebracht werden kann. Die Frau scheint sich wie der *Bard* hauptsächlich mit den schlechten Seiten ihrer Persönlichkeit und der Welt zu identifizieren. Sie verfällt dadurch in eine depressive Grundhaltung und ist nicht in der Lage, diese schlechte Seite zu akzeptieren.

¹⁹⁴ Ebd. S. 106

Es gelingt ihr nicht, sich von dieser dominanten Seite zu lösen, indem sie versucht, diese mit den ebenso vorhandenen guten Seiten in ihrer Persönlichkeit in Einklang zu bringen. Daraufhin verlässt die Frau den Garten, was ein kurzer instrumentaler Teil musikalisch illustriert. Erst als die Frau ihren depressiven Gemütszustand überwunden hat, kehrt sie wieder in den Garten zurück.

And then one day you came back home
 You were a creature all in rapture
 You had the key to your soul
 And you did open that day you came back to the garden¹⁹⁵

In dieser Strophe begegnet uns die Frau als ausgeglichene Persönlichkeit, die weder eine gute noch eine schlechte Seite ihres Charakters betont, sondern durch ihr Entzücken ein inneres emotionales Gleichgewicht ausdrückt, das mit Blakes *Piper* und den 'songs of pleasant glee' vergleichbar ist. Sie verfügt über ein selbstgenügsames Für-sich-Sein, dass eher alle Teile ihrer Persönlichkeit als Einheit in sich vereinigt, als einen Teil des Ganzen zu betonen. Erst in diesem Zustand wird ihr vom Sänger die Fähigkeit zugesprochen, ihre Seele öffnen und damit in die Höhle des eigenen Herzens hineinschauen zu können.

Das Ich-Bewusstsein der Frau tritt in den Hintergrund und kann aufgrund der Gleichwertigkeit seiner einzelnen Teile transzendiert werden. Es vollzieht sich in dieser emotionalen Einheitserfahrung des Ich-Bewusstseins der Übergang von der personalen zur transpersonalen Bewusstseinssebene, der in der vierten Strophe über Sinne und Licht eine Erfahrung andeutet, die einer Erleuchtung gleichkommt.

Das Licht hat dabei eine tragende Bedeutung für die innere Bewusstseinsentwicklung, während der Wind als Sommerbrise den äußeren Stimulus für die Sinne dokumentiert. Dem Sänger wird es anhand des veränderten Gesichtsausdrucks ermöglicht, den Weg der Innerlichkeit bei der Frau nachzuvollziehen. Das Wehen des Sommerwindes gegen das Gesicht der Frau verleitet ihn dazu, die Brise mit dem Licht Gottes zu vergleichen, das auf die Frau scheint. Dadurch verändert sich der Gesichtsausdruck und die Gesichtsfarbe der Frau von einem menschlichen zu einem heiligen Wesen. Ihr Gesicht färbt sich violett und diese

¹⁹⁵ Text siehe Anhang

Farbe ist im christlichen Sinne die "Farbe der Buße und Sühne, der Besinnung und des rechten Maßes."¹⁹⁶

Die Wahl dieser Farbe trägt einerseits dem kontemplativen Zustand der Frau Rechnung, der einen inneren Reinigungsprozess beinhaltet, andererseits aber auch ihrer emotionalen Ausgeglichenheit. Doch obwohl diese vierte Strophe die Verbindung zwischen etwas Menschlichem und etwas Heiligem andeutet, wird dies nicht unmittelbar weiterverfolgt, sondern noch einmal auf den realen Rahmen des Gartens eingegangen.

Die Frau sitzt neben ihren Eltern im Garten, nimmt also die Rolle eines Kindes ein. Musikalisch wird dieser reale Rahmen durch ein längeres instrumentales Zwischenstück vom weiteren Verlauf der Bewusstseinsentwicklung abgekoppelt.

In dieser Situation kann man den momentan vorherrschenden Gefühlszustand der Frau mit einer ursprünglichen, unschuldigen Entsprechung in ihrer Kindheit vergleichen. Und erst dieser Zustand ist der Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung des Bewusstseinsprozesses, der sich durch den beständig wehenden Wind auf das Gesicht der Frau fortsetzt und sich auf den Sänger überträgt. Hier setzt der Übergang von einer personalen zu einer transpersonalen Bewusstseinssebene ein, der bei der Frau plötzlich einsetzt und als Schauer den gesamten Körper des Sängers erfasst und ihn erleuchtet.

Die plötzliche Reaktion des Sängers wird durch ein erstes größeres *Crescendo* im Gesang ausgedrückt und verflüchtigt sich gleich wieder. Es folgt eine Art musikalischer Stille, die der subtilen Bewusstseinsveränderung der Frau Rechnung trägt.

And you went into a trance
Your childlike vision became so fine
And we heard the bells inside the church
We loved so much
And felt the presence of the youth of
Eternal summers in the garden¹⁹⁷

¹⁹⁶ Hoffsümer, Willi. *Lexikon alter und neuer Symbole. Für die Praxis christlich gedeutet*. Mainz 1999. S. 122

¹⁹⁷ Text siehe Anhang

In dieser Strophe wird ganz deutlich, dass man sich auf der subtilen Bewusstseinssebene befindet, da dieser Zustand als Vision bezeichnet wird, die zwar von der Frau durchlaufen wird, deren Inhalt aber nur über den Sänger gedeutet wird. Der Sänger beschreibt die beobachtete Einheitserfahrung der Frau mit dem Bild des glockenklingenden Kirchenraums, also mit der Liebe zu Gott. Dieses Gefühl vergleicht der Sänger mit der Jugend ewigem Sommer, einem Gefühl also, das ausschließlich positiv besetzt ist. Es handelt sich also um einen unveränderlichen, statischen Bewusstseinszustand des Sängers und der Frau, der über das Ewige in ihre Vergänglichkeit integriert wird und dadurch deren eigene Vergänglichkeit zu überwinden scheint.

Die Gegenwärtigkeit von etwas Ewigem über die Liebe zu Gott bildet hier die Grundlage für die kausale Bewusstseinssebene. Auf dieser Ebene vollzieht sich die Transzendierung des Ego der Frau:

And as it touched your cheeks so lightly
 Born again you were and blushed and we touched each other lightly
 And we felt the presence of the Christ
 within our hearts¹⁹⁸

Die emotionale Intensität der kausalen Bewusstseinssebene mündet in einer leichten Berührung der kosmischen Bewusstseinssebene. Diese Berührung symbolisiert zugleich die absolute Erfahrung und charakterisiert den Übergang der Frau zu einem neuen Bewusstsein. Diese intime Erfahrung markiert ihren mystischen Tod und, wie bei Blake in Form der Einheitserfahrung des *Pipers* in Jesus Christus, ihre Wiedergeburt. Dabei ist nur die Frau und nicht der Sänger das Erfahrende. Der Sänger kann diesen Übergang über die *Unio Mystica* nur am Gesicht der Frau ablesen. Er scheint diesen Weg einer absoluten Einheitserfahrung schon durchlaufen zu haben, weil er den Bewusstseinsprozess der Frau deuten kann. Somit endet an der kausalen Stufe seine Aufgabe als Begleiter der Frau.

Die Frau verändert als Reaktion auf diese Erfahrung wiederum ihre Gesichtsfarbe und errötet, wobei rot als "Farbe des Lebens, [...] der Liebe, [...] der Liebesgewalt, [...] des Weiblichen [...]"¹⁹⁹ darauf hinweist, dass es sich bei dem vollzogenen um einen Übergang zu neuem Leben und bei dem Gegenüber um eine Frau handelt. Der Sänger geht jedoch nicht darauf ein,

¹⁹⁸ Text siehe Anhang

¹⁹⁹ Hoffstätter, Willi. *Lexikon alter und neuer Symbole. Für die Praxis christlich gedeutet.* Mainz 1999. S. 91

worum es sich bei dieser Erfahrung handelt. Sie wird vom Sänger nicht mehr beschrieben, wie es noch auf der kausalen Bewusstseinssebene der Fall war.

Die kosmische Bewusstseinssebene entzieht sich somit als etwas Unaussprechliches jeglicher Beschreibung und erfüllt damit die Bedingung einer begrifflichen Leere, die gleichzeitig einem Gefühl der Einheit in der Vielheit Raum verschafft. Es ist dies die Erfahrung eines Nicht-Zwei.

Allerdings bleibt dieses Gefühl im Verborgenen. Seine Bedeutung erschließt sich nicht über den Verstand, was durch das nicht nachvollziehbare Erröten der Frau untermauert wird. Und erst, als dieses Gefühl sich verflüchtigt, nimmt der Sänger wieder seine Rolle als Begleiter der Frau an, indem auch er diese leicht berührt. Somit vereinigen sich beide Personen im gleichen Gefühlszustand auf der gleichen Bewusstseinsstufe, wobei die dabei zugrunde liegende Erfahrung ebenfalls identisch sein muss: Es ist die Gegenwart von Jesus Christus in den Herzen der beiden, dessen Gnade beide durch die Berührung zwischen dem Sänger und der Frau erfahren und die dem Fazit des Sängers im Refrain des Liedes vorangestellt ist.

Somit wird auch der Sänger ähnlich dem *Piper* zu einem Verkünder einer Vision vom neuen Menschen. Einem Menschen, der sich über das Bewusstsein einer Einheitserfahrung mit Gott hauptsächlich als Fühlender definiert und hierüber seinen inneren Frieden findet. Diese Erfahrung ist für Morrison der Grundpfeiler für den Wahrheitsgehalt dieses Bewusstseins und der darin enthaltenen Botschaft. Dabei orientiert sich Morrison genau wie Blake an der heiligen Dreifaltigkeit, um dieses Gefühl der *Unio Mystica* deuten zu können.

No Guru, no method, no teacher
 Just you and I and nature
 And the Father and the
 Son and the Holy Ghost
 In the garden wet with rain²⁰⁰

In diesem Refrain ist die gleiche Konstellation der zwei Welten zu erkennen, wie sie sich bei Blake durch die Gegenüberstellung von der Welt von *Los* und *Urthona* gezeigt hat. Es handelt sich dabei um bipolare Welten, wobei der Sänger sich eindeutig zu *Urthona* als einem der beiden Pole bekennt. Durch die Negation der Realität des Ich-Bewusstseins zu Beginn des

²⁰⁰ Text siehe Anhang

Refrains entsteht das Bekenntnis zur absoluten Wirklichkeit der transpersonalen Ebene im Bewusstsein des Sängers. Die sich steigernde Gewissheit über diesen Zusammenhang zeigt sich beim Sänger durch die mehrmalige Wiederholung des Refrains, was ein stetiges *Crescendo* im Gesang und den verschiedenen Instrumenten untermauert. Das Lied kippt, indem die Wiederholung des Refrains die textuelle zugunsten der musikalischen Ebene in den Hintergrund treten lässt. Der variierende musikalische Vordergrund durchbricht darauf folgend die statische Wiederholung des Textes schließlich vollständig, indem das Finale von einer geradtaktigen zu einer triolischen Zählweise wechselt: eine neue Atmosphäre, der Übergang von einem alten zu einem neuen Leben, das schließlich langsam ausgeblendet wird.

Bestehen bleiben die Triaden “You / I / nature“ und “Father / Son / Holy Ghost“. Die Einheitserfahrung vermittelt allerdings nicht gänzlich das Gefühl der Einheit mit Gott, sondern beachtet gleichzeitig die Verschiedenartigkeit des Menschen von Gott, indem es diesen als ein Nicht-Zwei begreift. Der Mensch fühlt in dieser Erfahrung, dass er zugleich eins und verschieden von Gott ist.²⁰¹ Die mystische Erfahrung betont also weder die Trennung des Menschen von Gott noch die Verbundenheit beider. Im Vordergrund steht hierbei lediglich, dass es eine Verbindung zwischen Mensch und Gott gibt.

Der Mensch darf darauf hoffen, seine Sehnsucht nach Gott zu befriedigen, eine Sehnsucht, die C.G. Jung als „Individuationskraft“²⁰² bezeichnet.

Bei Blake entspricht diese Kraft dem Heiligen Geist, der die Geliebte mit dem Geliebten vereinigt. Bei Morrison ergeben sich hier zwei Ebenen: die Vereinigung von Sänger und Frau und auf einer höheren Ebene die Vereinigung zwischen Mensch und Gott. Dabei handelt es sich bei dieser Vereinigung um eine zielgerichtete Handlung, die allerdings nicht willentlich vom Ich-Bewusstsein ausgeht. Es ist keine Suche, die in diesem *Song* beschrieben wird, sondern es ist ein Gefundenwerden von Gott, das bei Morrison durch die Auswahl des Ortes in einem Augenblick des Alltäglichen, des Hier und Jetzt stattfindet, wodurch die allumfassende Bedeutung dieses Erlebnisses mit der Ewigkeit in Verbindung gebracht und zu etwas Heiligem transformiert wird.

²⁰¹ Jäger, Willigis. *Suche nach dem Sinn des Lebens. Bewußtseinswandel auf dem Weg nach innen*. Fulda 2003⁶. S. 47

²⁰² Vgl. ebd. S. 47

Somit markiert dieser Moment auch den Übergang von Vergehen zum Entstehen im Gefühl des Vergänglichen im Unvergänglichen. Die mystische Erfahrung verkörpert daher “das reine Sein, den Ursprung aus dem alles kommt.”²⁰³ Dabei ist sie nicht mit Wesenheit behaftet und gibt der individuell erfahrenen Gewissheit Ausdruck, “daß das Sein nichts anderes ist als das, was daraus entsteht: „Leere ist Form, Form ist Leere. Natur und Übernatur sind Nicht-Zwei.”²⁰⁴ Es handelt sich also bei der „mystischen“ oder „absoluten“ Erfahrung um einen dynamischen Prozess, der den Übergang von einem alten in einen neuen Bewusstseinszustand bewirkt. So ist es nicht verwunderlich, dass dieser Prozess mit Begriffen wie mystischer Tod, Erwachen zu Gott oder Wiedergeburt in Verbindung gebracht wird. Vornehmlich sei allerdings darauf hingewiesen, dass die mystische Erfahrung helfen soll, die Kluft zwischen dem Menschen und Gott zu überwinden, indem sie nicht das Trennende zwischen beiden Polen betont, sondern das Verbindende. Das Bindeglied zwischen Mensch und Gott ist bei Blake wie bei Morrison in Jesus Christus zu sehen, der als Jesus auf der Erde durch seinen Tod die Voraussetzung zur Wiederherstellung dieser Verbindung und damit zur Erlösung des Menschen geschaffen hat.

Durch den Tod von Jesus erklärt sich auch, warum der Mensch auf dem Weg zur mystischen Erfahrung einen inneren Reinigungsprozess durchschreitet, dessen Höhepunkt als Transzendierung seines eigenen Egos anzusehen ist. Die Erlösung des Menschen besteht darin, dass er sich als Teil eines ganzheitlichen Systems begreift, in dem sich das Ganze und nicht lediglich sein Ich-Bewusstsein verwirklicht. Somit muss der Mensch sein Ich-Bewusstsein in dieses Ganze einordnen und seine Abhängigkeit von den darin enthaltenen dynamischen Prozessen anerkennen.

Diesem Umstand wird im Refrain des ausgewählten Liedbeispiels durch die integrative Funktion der Natur Rechnung getragen. Diese Denkweise lässt sich aber auch über das Verhältnis von Sänger und Frau auf die Mitmenschen übertragen. Somit erschließt sich bei Morrison auch eine gesellschaftliche und politische Dimension, die sich allerdings am Bewusstsein des einzelnen Individuums orientiert. Dabei stehen nicht materielle Werte im Vordergrund, sondern Morrison bietet der Hoffnung der Menschen eine spirituelle Heimat. Morrison propagiert wie Blake keine Ideologie, sondern die Belebung moralischer Werte aus dem Christentum in einem spirituellen und daher utopischen Umfeld.

²⁰³ ebd. S. 38

²⁰⁴ Ebd. S. 38

Allerdings erschließt sich die politische Aussage Morrisons nicht in der Deutlichkeit, wie es bei Blake der Fall ist. Dennoch ist der Einfluss von William Blake auf Van Morrison unverkennbar. Morrisons Rekurs auf die heilige Dreifaltigkeit könnte zwar allgemein auf dem christlichen Wertesystem basieren, beide Autoren könnten sich am gleichen System orientieren. Da Morrison aber ebenso wie Blake einen Bewusstseinsprozess beschreibt, der ein neues Bewusstsein und damit einen neuen Menschen zum Ziel hat, der sich über Jesus Christus definiert, lässt sich vermuten, dass Morrison sich direkt an Blake orientiert. Sicherlich lässt sich aber sagen, dass Van Morrison und William Blake als christliche Mystiker zu bezeichnen sind.

Das von Blake und Morrison propagierte neue Bewusstsein beinhaltet die Erfahrung einer *Unio mystica*. Die mystische Erfahrung ist bei beiden Autoren Ausgangspunkt für eine theoretische Reflexion, die bei Blake in eine gesellschaftspolitische Utopie, nämlich *Jerusalem*, mündet, während Morrison über das Sänger-Gegenüber-Verhältnis ihre zwischenmenschlichen Auswirkungen am Individuum dokumentiert, die gleichfalls als utopisch zu bezeichnen ist. Bei beiden Autoren steht also das zwischenmenschliche Zusammenleben im Vordergrund. Daher hat diese Arbeit William Blake in den Bereich der Gestaltpsychologie gestellt, die den Aspekt des zwischenmenschlichen Zusammenlebens gesondert untersucht und den einzelnen Menschen als Teil eines Ganzen betrachtet. Dies ist auch in Blakes Wertesystem zu erkennen, da Blake in diesem das Verhältnis des Menschen als Teil und Gott als Ganzes darstellt. Bei Morrison steht dieses Verhältnis ebenfalls im Vordergrund, wobei er diesen Zusammenhang direkt auf das menschliche Zusammenleben überträgt, indem er das Sänger-Gegenüber-Verhältnis anwendet. Während Blake also der theoretische Rahmen durch diese Zuordnung zukommt, ist in den Liedern Morrisons deren praktische Umsetzung zu sehen. Daneben gibt es noch weitere Unterschiede und Gemeinsamkeiten, die eine solche Einordnung rechtfertigen. Auf diese soll im folgenden Kapitel näher eingegangen werden., wobei zunächst autobiographische Elemente und die musikalischen Quellen Morrisons dargestellt werden sollen.

VII. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Van Morrison und William Blake

7.1 Die musikalischen Quellen Van Morrisons und seine nordirische Herkunft

Van Morrison wurde am 31.08.1945 in Belfast geboren und verließ Nordirland 1967, um in den U.S.A. eine Solokarriere zu beginnen. Seitdem hat er nie längere Zeit in Irland verbracht, sich aber auch nie von seiner irischen Herkunft distanziert, sondern sie ausdrücklich betont.

I'm definitely Irish, [...], but I don't think I want to go back to Belfast. I don't miss it with all that prejudice around. We're all the same and I think what's happening is terrible.“²⁰⁵

Aus dieser räumlichen Trennung wird die Aussage hergeleitet, dass die Lieder von Van Morrison eine Sehnsucht nach Ursprünglichkeit implizieren, die auf seine irische Herkunft hinweisen. Denn er bekennt sich ausdrücklich zu seiner Herkunft, während er die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in seiner Heimat kritisiert. Es wird davon ausgegangen, dass Morrison wieder mit seinen 'own ones' zusammenkommen will.²⁰⁶ Weitere Hinweise dazu lassen sich in den Titeln der verschiedenen Alben von Van Morrison finden, u.a. in dem 1988 veröffentlichten *Irish Heartbeat*²⁰⁷, das Morrison zusammen mit der irischen Folkgruppe *The Chieftains* aufgenommen hat und auf dem auch Lieder in gälischer Sprache enthalten sind. Hier sei auch der Titel des Albums *Too long in Exile*²⁰⁸ genannt, das 1993 erschienen ist und eindeutig den Aufenthalt Morrisons in den Vereinigten Staaten als Exil bezeichnet. Morrisons Musik kann dabei als ein Streben nach den eigenen Wurzeln bezeichnet werden, wobei sich viele seiner Lieder mit der irischen Ballade vergleichen lassen.

Die Ballade ist eine Liedform, deren Ursprung auf das provenzalische Tanzlied zurückgeführt werden kann.²⁰⁹ Im Laufe der Zeit war diese allerdings zahlreichen Wandlungen unterworfen. In Irland wurde die Ballade einem Publikum meist vorgesungen. Dabei war der Sänger eine vertraute Erscheinung in irischen Städten, wobei es üblich war, dass dieser seine Liedtexte nach dem Vortrag verkaufte.²¹⁰

²⁰⁵ Turner, Steve. *Van Morrison: Too Late to Stop Now*. New York 1993. S. 17

²⁰⁶ Vgl. ebd. S. 18

²⁰⁷ Morrison, Van & The Chieftains. *Irish Heartbeat*. Polydor. 537 548-2.1988

²⁰⁸ Morrison, Van. *Too long in Exile*. Polydor. 519 219-2.1993

²⁰⁹ von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989⁷. S. 73

²¹⁰ Vgl. DeWitt, Howard A. *Van Morrison: The Mystic's Music*. Fremont 1993. S. 4

Die Themen dieser Gedichte drehten sich vornehmlich um die Liebe, menschliche Beziehungen und die allgemeine Suche nach Glück. Eine weitere populäre Gedichtform im Irland des 18. Jahrhunderts ist der *'song verse'*, der vornehmlich das Thema einer anmutigen Begegnung eines jungen Mannes mit einer schönen und ebenso jungen Frau behandelt.²¹¹ Als Sonderform ist der *aisling* bekannt, bei dem eine junge Frau am Tag ihrer Hochzeit zum Traualtar geführt wird. Diese Form ist bei Morrison z.B. in dem Lied *Marie's Wedding*²¹² deutlich zu erkennen. Schließlich lehnte er sich auch an den traditionellen *Irish pub song* an.²¹³

Zu diesen Folklore-Elementen treten Einflüsse aus der kirchlichen Liturgie, was sich an Titeln wie z.B. *Be Thou My Vision*²¹⁴ zeigt. Morrisons Orientierung an der irischen Folklore erklärt auch den Einsatz traditioneller Instrumente, wie z. B. der Flöte, der Violine und der Gitarre. "The truth now lies in the traditional forms of music"²¹⁵ erläutert die Orientierung Morrisons an volkstümlichen Formen, deren sich Blake ebenfalls bediente. Allerdings hat Morrison im Laufe seines künstlerischen Werdegangs immer wieder versucht, all diese Einflüsse mit diversen Musikstilen aus dem Popularbereich zu verbinden, die sich von der Ballade, dem Jazz und dem Rhythm&Blues über den Gospel-Song und dem Blues bis hin zum Funk und zum Soul streckt.

Morrison strebt also durch die Kombination von diversen musikalischen Stilrichtungen im Popularbereich an, aus der musikalischen Vielfalt eine Einheit zu gestalten. Und es liegt nahe anzunehmen, dass die vielfältigen literarischen Einflüsse auf Van Morrison von diesem genutzt werden, um auch hier eine „Einheit“ zu kreieren. Morrison nutzt deren Vielfalt, um über ständig neue Ausgangspunkte zur Herstellung eines transzendentalen Einheitsgedankens verfügen zu können. Parallel zu dieser Entwicklung ergibt sich aber auch eine sich ändernde, kontrastive Thematik, die durchaus gesellschaftskritische Züge trägt. Hierbei geht es um die Auseinandersetzung mit dem modernen Alltagsleben in der Großstadt und seine Auswirkungen auf das menschliche Verhalten.

7.2 Die gesellschaftliche Kritik in den Liedern von Van Morrison

²¹¹ Ebd. S. 4

²¹² Morrison, Van & The Chieftains. *Irish Heartbeat*. Polydor. 537 548-2.1988

²¹³ DeWitt, Howard A.. *Van Morrison: The Mystic's Music*. Fremont 1993. S. 5

²¹⁴ Morrison, Van. *Hymns to the Silence*. Polydor. 849 026-2.1991

²¹⁵ Ebd. S. 266

Das hektische Treiben der Menschen in der Großstadt, das sich vornehmlich über materielle Werte definiert, macht Morrison in seiner Gesellschaftskritik an verschiedenen Typen, wie z.B. der *Stepping Out Queen*²¹⁶ fest und stellt diesen in seinen Liedern eine spirituell geprägte Sichtweise gegenüber. Diese basiert dabei hauptsächlich auf der Propagierung des Rechts der Menschen auf eine erfüllte und göttliche Liebe in Freiheit, bei deren Realisierung der moderne Mensch sich durch seine Konventionen und künstlichen Verhaltensmuster selbst im Wege steht. Die Identität des Menschen löst sich dabei in eine Vielzahl verschiedenster Strömungen auf, die durch eine strukturelle Kurzlebigkeit gekennzeichnet sind, sodass sie ständig durch neue Modeerscheinungen ersetzt werden, um eine Neuorientierung gewährleisten zu können.

All diesen Strömungen fehlt eine verbindende Basis, wie sie z.B. eine Religion stiften würde. Die Basis wird vielmehr individuell und im Besonderen gesucht, was zwar eine gesellschaftliche Anerkennung erfährt, sich aber dann selbst überlebt und schließlich in Vergessenheit gerät. Oder gegebenenfalls, wie z.B. die Punkbewegung, als Klischee weiterexistiert, allerdings ohne dabei eine tiefer gelegene Überzeugung vermitteln zu können. Sie verharrt lediglich an der Oberfläche und verliert sich im Absurden.

Als verbindendes Moment lässt sich also formulieren, dass Morrison wie Blake zu seiner Zeit eine fundamentale Fehlentwicklung festgestellt hat, die die menschliche Existenz negativ beeinflusst. Für Morrison entfremdet der Mensch sich in der Moderne von sich selbst und verliert sich in seiner eigenen materialistischen Selbstsucht, genau in dem Sinn, in dem Blake dies zu seiner Zeit festgestellt hat. Auch Morrison sieht darin einen Fall des Menschen begründet, der sich für ihn in einem tiefergelegenen, innerlichen und emotionalen Leiden ausdrückt, wie es Blake über die Figur des *Bard* dargestellt hat.

Dieses Leiden wird aber in der modernen Gesellschaft unterdrückt, indem es nicht an die Oberfläche menschlichen Verhaltens treten darf. An ihre Stelle tritt eine gekünstelte Freude. Morrison kritisiert in seinen Liedern vor allem den Jet-set der Musikindustrie in der Großstadt, was sich manchmal sehr drastisch in Liedern wie *Thanks for the Information*²¹⁷ oder *Why must I always explain?*²¹⁸ äußert.

²¹⁶ Morrison, Van. *Into the Music*. Polydor. 537 540-2.1979

²¹⁷ Morrison, Van. *No Guru, No Method, No Teacher*. Polydor. 537 546-2.1986

²¹⁸ Morrison, Van. *Hymns to the Silence*. Polydor. 849 026-2.1991

Diese Kritik verliert sich aber nicht in sich selbst, sondern Morrison stellt mittels seiner religiösen Überzeugung und seinem Bekenntnis zu seiner irischen Herkunft eine subjektiv empfundene, aber für ihn veritable Alternative zur Verfügung, um die genannten Hemmnisse der modernen Gesellschaft überwinden zu können. Die Motive seiner Lieder zeichnen sich aus diesem Grund dadurch aus, dass sie versuchen “[...] the essence of common human experiences and problems.”²¹⁹ einzufangen.

Als übergeordnete Intention steht dabei die persönliche Überzeugung, dass das Leben sich durch Schönheit auszeichnet und ein kostbares Gut darstellt. Dies zeigt sich in emotionaler Hinsicht am intensivsten, wenn das Leben nicht als Last, sondern als Freude und Glück empfunden wird. Somit vermitteln Morrisons *song poems*²²⁰ die Hoffnung auf ein Leben in „schöpferischer Freiheit“, indem sie den Rezipienten über den „produktiven Kontrast“ anhalten, seine eigene Imagination mit dem Dargestellten zu verbinden, um eine „wirkliche“ Wirklichkeit zu erschaffen, die sich durch Schönheit und Harmonie auszeichnet, wie dies auch bei Blakes *Songs* der Fall ist.

Van’s song poetry provides warm reassurance that life, like his compositions, has beautiful rhythm and meter.²²¹

Indem Morrison und Blake den „produktiven Kontrast“ in ihren Liedern anwenden, betonen sie also das Schöpferische und nicht das Zerstörerische im Menschen. Dabei verwendet Morrison in seinen *Songs* Elemente, die sich an zahlreichen ursprünglichen Phänomenen des kulturellen Alltagslebens in Irland wie auch an Charakteristika des modernen Lebens in der Großstadt orientieren. Und so wie die Beschreibung verschiedenster Szenen aus dem Alltag sich in seinen Liedern wiederfinden lässt, benutzt Morrison auch eine Alltagssprache, mit der er die mentalen Bilder seiner Lieder beim Hörer evoziert. Allerdings erschließt sich über diese Sprache keine eindeutige Referenz für den Rezipienten bei der Interpretation von Morrisons *Songs*.

²¹⁹ DeWitt, Howard A.. *Van Morrison: The Mystic’s Music*. Fremont, California 1993. S. 1

²²⁰ Ebd. S. 1

²²¹ Ebd. S. 2

Van has a similar way with words in his Belfast-inspired songs and he is able to develop visual imagery regarding human experiences in the simplest fashion. Yet Van's songs suggest multiple meanings to virtually all his listeners.²²²

Durch diese Multireferenzialität bleibt die eigentliche Aussage der *Songs* von Van Morrison im Verborgenen. Es entsteht aber durch die Beschreibung verschiedenster Szenen aus dem Alltag eine Basis, die quasi jeden Zuhörer veranlasst, die darin enthaltene Bedeutung mit Inhalt zu füllen. Durch die Musik wird dieser Prozess begleitet, während der Text den Ablauf der Szene bestimmt. Diese Konstellation lässt Rückschlüsse auf die Verbindung zwischen textueller und bildlicher Information bei Blake zu. Auch hier bezeichnet das Bild eine Szene, während der Text seine dramatische Umsetzung vorgibt. Dennoch entstehen für den Rezipienten Bedeutungskonflikte, die dieser mit seinen eigenen Erfahrungen und seiner Imagination zu füllen versucht. Aus der Wechselwirkung zwischen mehreren Medien ergibt sich eine Interaktion zwischen Hörer bzw. Leser und Werk. Die *Songs* beider Autoren scheinen eine nonverbale Sprache zu sprechen, die den Rezipienten emotional berührt und auf die er instinktiv reagiert. Sie sprechen seine Gefühle an und geben ihm darüber die Möglichkeit, seine Ängste und Sorgen mit dem Dargestellten in „schöpferischer Freiheit“ zu teilen. Hierin mag der Hauptgrund gesehen werden, warum die *Songs* von Blake und Morrison für viele Menschen Hoffnung verkörpern. Ihre mit schlichten Mitteln hergestellte Atmosphäre schafft eine Plattform, die den Leser bzw. Hörer mit seiner eigenen Gefühlswelt konfrontiert und eine Auseinandersetzung mit seinem Ich-Bewusstsein unbewusst produziert.

7.3 Das Religionsverständnis von Van Morrison und William Blake

Der offensichtliche Hauptunterschied zwischen William Blake und Van Morrison besteht darin, dass Morrison kein allumfassendes Wertesystem entworfen hat, welches sich durch einen streng eingehaltenen dialektischen Aufbau auszeichnet. Morrison verlegt seine Metaphorik nicht in eine imaginäre Welt, sondern verharnt in der Realität, die er wie Blake mit einer spirituellen in Verbindung setzt. Dabei beziehen sich beide oftmals auf die Bibel.

Van Morrisons Ansicht über das Verhältnis zwischen Gott und Mensch deckt sich mit Blakes christlicher Formel „He in us, and we in Him“²²³. Ein Unterschied zwischen beiden Autoren besteht allerdings darin, dass Morrison seine Handlungen oftmals auf die Zukunft projiziert,

²²² DeWitt, Howard A..*Van Morrison: The Mystic's Music*. Fremont, California 1993 S.5

²²³ Paananan, Victor N..*William Blake: Updated Edition*. New York 1996. S.2

was sich z.B. durch die Verwendung des Futur in seinem Lied *Among the Rolling Hills*²²⁴ zeigt. Besonders in diesem *Song* wird die religiöse Übereinstimmung mit Blakes Ansichten deutlich: „Among the rolling hills, I'll live my life in Him“ heißt es dort, oder „Oh I will read my bible still among the rolling hills“. „I'll take out my pen and write my song among the rolling hills“ ist eine weitere Zeile, um die sich dieser *Jig*, ein geradtaktiger Einzeltanz, der eine dramatische Kurzszene oft anstößigen Inhalts beschreibt²²⁵, immer wieder dreht. Es lässt sich also feststellen, dass Morrison in seinen Liedern ebenso wie Blake einer tief empfundenen Religiösität zum Ausdruck verhilft. Dies lässt sich vor allem dadurch erklären, dass beide Autoren dem *Sunday School Movement* nahestehen. Allerdings besuchte Morrison nicht nur die *Sunday School* in *Brethren Gospel Hall* in Belfast, sondern auch die dortige *St. Donald's Church*, die der *Church of Ireland* angehört. Hier sei auch der Einfluss seiner Mutter zu nennen, die zu den Zeugen Jehovas konvertierte.²²⁶

7.4 Die mystische Qualität von Van Morrisons und William Blakes *Songs*

Morrison und Blake setzen das Mittel des „produktiven Kontrasts“ ein, um eine transzendente Ebene in ihren Liedern herzustellen, die ein mystisches Verständnis von der Welt ausdrückt.

Allerdings fehlt der prophetische Charakter von Blakes *Songs of Innocence and of Experience* den Liedern Van Morrisons. Der visionäre Anspruch auf Gültigkeit ergibt sich hier nicht in der Deutlichkeit, wie bei Blake. Ja, dieser Aspekt verliert sich manchmal sogar in Morrisons Liedern, da sie lediglich Szenen beschreiben, aber keine moralischen Vorbilder aufstellen. Es mangelt Morrison an einer Figur wie dem *Piper*.

Dennoch lassen sich Morrisons wie Blakes *Songs* insgesamt als optativ charakterisieren, indem beide über Jesus Christus als „Archetypus der Einheit“²²⁷ ein neues Bewusstsein fordern, dessen Verwirklichung große Auswirkungen auf das menschliche Zusammenleben hätte. Dies ist bei Morrison nicht direkt mit einer politischen Aussage in Verbindung zu bringen, da er sich hierbei am einzelnen Individuum orientiert. Es steht aber zu vermuten, dass er über die Propagierung dieses neuen Bewusstseins beim einzelnen auch eine Änderung

²²⁴ Morrison, Van. *Into the Music*. Polydor. 537 540-2. 1979

²²⁵ Vgl. Thiel, Eberhard. *Sachwörterbuch der Musik*. Stuttgart 1984⁴. S. 279

²²⁶ Vgl. DeWitt, Howard A. *Van Morrison: The Mystic's Music*. Fremont. California 1993 S. 24

²²⁷ Jäger, Willigis. *Suche nach dem Sinn des Lebens. Bewußtseinswandel auf dem Weg nach innen*. Fulda 2003⁶. S. 119

der politischen Verhältnisse in seiner nordirischen Heimat anstrebt. Ein direkter Aufruf zu aktiver Veränderung ist bei Morrison jedoch nicht zu erkennen. Somit bleibt die eigentliche Aussage seiner Lieder nicht nur in politischer, sondern in jeglicher Hinsicht im Verborgenen.

Verstärkt wird dieser mystische Eindruck durch das legendäre Land *Caledonia* in Schottland, welches Morrison als ursprüngliche Quelle seiner musikalischen Inspiration ansieht. *Caledonia* ist also mit dem Reich von *Beulah* bei Blake vergleichbar. Und da die Inspiration den Ausgangspunkt für den in dieser Arbeit dargestellten Bewusstseinsprozess bildet, ist davon auszugehen, dass dieser auch bei Morrison eine entscheidende Bedeutung zukommt. Auch Morrison gesteht der Inspiration eine schöpferische Kraft zu, die das Bewusstsein des Menschen beeinflussen und verändern kann. Allerdings besteht bei *Caledonia* ein direkter Bezug zur Realität, denn *Caledonia* war eine von den wenigen Regionen in Großbritannien, welche die Römer zu keinem Zeitpunkt vollständig erobert hatten und somit von diesen nicht zivilisatorisch geprägt worden ist.²²⁸ *Caledonia* steht also für das ursprünglich Unberührte und Reine bei Morrison, wie die Natur im Zustand der *Innocence* beim *Piper* Blakes. Es ist das Land, in dem der Mensch seine wiederhergestellte göttliche Unschuld in einem neuen Bewusstsein verwirklichen kann, das Morrison auch mit seiner irischen Herkunft verbindet.

Daher stellen viele *Songs* von Morrison Bezüge zu seiner Heimat her, die sich hauptsächlich auf Kindheitserlebnisse, Plätze und Straßen in Belfast, aber auch auf die irische Landschaft beziehen. Daneben sind noch Motive aus dem Alltagsleben sowie aus der keltischen Mythologie zu nennen. Wenn Morrison konkret Kritik übt, dann formuliert er diese in seinen Interviews. Hier sei vor allem die Kritik an der Musikindustrie genannt, durch deren wirtschaftliche Zwänge sich Morrison lange Zeit in seiner künstlerischen Freiheit eingeschränkt sah. Dies findet in Morrisons Aussage "Music is spiritual, the music business isn't"²²⁹ seinen deutlichen Ausdruck. Es ist also anzunehmen, dass Morrison ebenso wie Blake zu seiner Zeit bemüht ist, sich der zeitgenössischen und kommerziell orientierten Ästhetik der Musikindustrie zu entziehen, indem er künstlerische Mittel in seinen Liedern integriert, die eine für ihn adäquate Verarbeitung seiner spirituellen Erfahrungen zulassen.

Insgesamt stellt Morrison die beschriebenen Erlebnisse in seinen Liedern auf eine imaginäre Ebene, die häufig mit seiner Kindheit in Verbindung steht. Die Darstellung der Landschaft und der teilweise visionären Erlebnisse darin sollen den Empfindungsgehalt seiner Kindheit

²²⁸ Vgl. DeWitt, Howard A. *Van Morrison: The Mystic's Music*. Fremont, California 1993 S. 3

²²⁹ Mills, Peter. *Into the mystic: the aural poetry of Van Morrison*. In: *Popular Music* 13.1 (1994). S. 102

wiederherstellen. Allerdings können diese Empfindungen nur aus der Erinnerung heraus rekonstruiert werden. Aus der Unmöglichkeit einer gänzlichen Wiederherstellung dieser Zustände und der ihnen eigenen Obskürität bezeichnet Morrison diese Reminiszenzen als “childlike visions“²³⁰. Morrison verbindet seine visionären Erfahrungen also hauptsächlich mit Erlebnissen aus seiner Kindheit. Der Charakter seiner Erlebnisse lässt sich dabei anhand einer Aussage über das Album *Astral Weeks* festmachen.

The experiences were beyond words and so he described the landscapes in which they occurred, and they were recognisably those of East Belfast.²³¹

Aus dieser Aussage lassen sich Parallelen zu Blake deutlich erkennen. Diese bestehen nicht nur darin, dass hier eine fast analoge *Innocence-Experience* Konstellation wie bei Blake zu erkennen ist, die aus einer Gegenüberstellung der Realität mit einem Ideal besteht. Denn schließlich handelt es sich bei den *childlike visions* um besondere Erlebnisse in der Kindheit, welche nicht mehr gänzlich rekonstruiert werden können. Die kindliche Unschuld kollidiert bei Morrison also als Ideal mit den Erfahrungen eines Erwachsenen, so wie dies bei Blakes *Songs of Innocence and of Experience* der Fall ist. Aus dieser Gegenüberstellung zwischen kindlichem Ideal und der Realität resultiert bei beiden Autoren für den Erwachsenen durch einen Prozess der inneren Reinigung eine höhere Unschuld, die mit einer unaussprechlichen Wahrheit gleichgesetzt wird.

Morrison etabliert hierbei allerdings im Gegensatz zu Blake eine andere Begrifflichkeit für die Sehnsucht nach einem einmal vorhandenen, aber verlorenen Ideal. Er bezeichnet das persönlich empfundene Glücksgefühl innerer Ausgeglichenheit als ‘rapture’²³² und die Erfahrung einer absoluten Wirklichkeit als ‘healing’²³³. Im weiteren Unterschied zu Blake hat Morrison nie explizit für sich in Anspruch genommen hat, über visionäre Fähigkeiten zu verfügen. Dennoch bezeichnet er seine Erinnerungen als Visionen, was durch den vorangestellten Zusatz *childlike* wieder abgeschwächt wird. Gleichwohl versucht Morrison, die Entstehung seiner Lieder als unbewusst motivierten Schaffensdrang zu erklären: “I’m an inspirational writer. So I’m not like a craftsman, which a songwriter is.“²³⁴.

²³⁰ Turner, Steve. *Van Morrison: Too Late to Stop Now*. New York 1993. S. 18

²³¹ Ebd. S. 18

²³² Ebd. S. 19

²³³ Ebd. S. 179

²³⁴ Collis, John. *Van Morrison: Inarticulate Speech of the Heart*. London 1996. S. 10

Durch diese Aussage distanziert Morrison sich von der Vermutung, seine *Songs* seien geplant. Gleichzeitig bezieht er sich dadurch auf die schöpferische Kraft der Inspiration, der bei Blake eine zentrale Bedeutung bei der künstlerischen Produktion und zur Erlösung des Menschen in seinem Wertesystem zukommt, die sich in den Liedern von Blake und Morrison über den „produktiven Kontrast“ auf den einzelnen Menschen übertragen soll. Trotz seiner Absage an jedwede gezielte Planung versucht Morrison in vielen seiner Alben eine übergeordnete Struktur, einen zyklischen Aufbau zu organisieren, der dem aus den *Songs of Innocence and of Experience* bei Blake ähnelt. Gleichwohl ist Morrison ebenso wie Blake bemüht, die strukturellen und musikalischen Regeln in seinen *Songs* auf ein Minimum zu reduzieren, um einen größtmöglichen Raum für Improvisationen zu schaffen, die ein wesentliches Kennzeichen seiner Musik darstellen.

Dabei versucht Morrison nicht nur für sich ein maximales Maß an künstlerischer Freiheit zu schaffen, sondern er möchte diese auch für die mit ihm zusammen spielenden Musiker gewährleisten, auf deren Partizipation er bei der Realisierung seiner Lieder angewiesen ist. Und da er hierbei mit möglichst einfachen Akkordfolgen eine Basis für die Musiker schafft, auf der diese ihre künstlerischen Fähigkeiten in maximaler, „schöpferischer Freiheit“ ausleben können, ist anzunehmen, dass sich diese Konstellation auch auf den Hörer überträgt, der über die Figuren des Textes mittels seiner Imagination eine Wirklichkeit erschafft, die den musikalischen Hintergrund des Liedes erfahrbar macht, der einem mystischen Weltbild zum Ausdruck verhilft. Dabei ergibt sich die fast paradox anmutende Schwierigkeit, dass Van Morrison selbst die Intention seiner *Songs* nicht zu kennen scheint. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Morrison in Interviews ungern Auskünfte darüber gibt oder geben kann, was er mit seiner Arbeit ausdrücken möchte. Diese begrenzen sich somit meist auf eher irritierende Aussagen, wie z.B. „If I knew, I’d tell you. It’s the unknown.“²³⁵

Diese Verrätselung seiner Absichten hat dazu geführt, dass auch Morrison in den Bereich der Mystik gestellt wird. Die zentralen Themen sind hierbei eine angestrebte Rückkehr zu einer subjektiv empfundenen Ursprünglichkeit und bei ihrer Umsetzung die Orientierung an der irischen Kultur und der eigenen Kindheit. Das Anliegen Morrisons ist dabei die Einleitung eines Bewusstseinsprozesses beim Hörer, der ebenso wie bei Blake schrittweise zu einer Erfahrung mit seinem Selbst führt. Das übergeordnete Ziel ist die Beschreibung einer unaussprechlichen, absoluten Erfahrung: eines ‘*eternal moment*’. Dieser Moment soll über die

²³⁵ Mills, Peter. *Into the mystic: the aural poetry of Van Morrison*. In: *Popular Music* 13.1 (1994): S. 92

Verbindung zwischen Text und Musik beim Hörer nachvollzogen werden. Auch bei Morrison steht also wie bei Blake die Herstellung eines mehrstufigen Bewusstseinsprozesses im Vordergrund, der einen Erkenntnisweg nachzeichnet, welcher schließlich in einer Erfahrung des Hörers mit seinem Selbst münden soll, die von Blake als *'eternal now'* bezeichnet wird und bei diesem über die Wechselwirkung zwischen Text und Bild erreicht werden soll.

It's like trying to clear yourself of these layers of experience, like peeling an onion“- Peer Gynt, anyone - “getting all that stuff off and being yourself. For me the spiritual thing in a nutshell is simply being yourself.“ [...] His entire artistic output is aimed at establishing a meditative state within the listener. ‘Transcendent moments’.²³⁶

Die transzendente Qualität dieser Momente soll bei Morrison hauptsächlich über die Musik erreicht werden. Ihr wird die Eigenschaft zugeschrieben, die einzelnen Stufen des angestrebten Bewusstseinsprozesses miteinander verbinden zu können.

Music can form a bridge between the spiritual and material worlds. This unique gathering has been arranged to help restore music to a central place in our culture as a unifying and transcendent force.²³⁷

Diese übergeordnete Funktion der Musik wird durch den Text unterstützt. Die Musik stellt den verbindenden Hintergrund für die im Text beschriebenen Figuren dar. Sie repräsentiert das mystische Bewusstsein, welches den Liedern von Van Morrison und von William Blake zugrundeliegt und das letzterer über seine Kupferstiche auszudrücken versucht.

7.5 William Blake und Van Morrison: Adaption oder Interpretation?

Die von Morrison verwendete schlichte Alltagssprache orientiert sich neben Blake auch an Autoren wie Wordsworth und Coleridge, die in ihren Werken eine “language really used by men“²³⁸ anstrebten. Dabei unterliegt die Auswahl dieser Schriftsteller der Prämisse, inwieweit sich deren Texte mit Morrisons Musik verbinden lassen.

²³⁶ Hinton, Brian. *Celtic Crossroads. The Art of Van Morrison*. London 1997. S. 260

²³⁷ Ebd. S. 261

²³⁸ Ebd. S. 190

As with Yeats and Joyce, TS Eliot and Kenneth Graham, Van was looking for writers who in their different ways could make language sing. It would be his particular genius to combine such high culture with the whole gamut of post-war popular music - blues, soul, rock, folk and jazz.²³⁹

Der Text ist bei Morrison also der Musik in der Weise untergeordnet, als das er über Eigenschaften verfügen muss, die eine musikalische Verarbeitung zulassen. Und da Blakes *Songs* über eine inhärente Musikalität verfügen, wie es im ersten Kapitel dieser Arbeit dargestellt worden ist, liegt es nahe anzunehmen, dass sie in hohem Maße den Ansprüchen Morrisons bei ihrer musikalischen Umsetzung entsprechen. Die Aussage "Van identified most immediately with the English visionary William Blake" -²⁴⁰ unterstreicht diese These deutlich.

Dennoch handelt es sich dabei nicht um eine textgetreue Verarbeitung, wie sie im *Art-Song* zu sehen ist. Durch seine Orientierung am *Folk-Song* ist eher anzunehmen, dass Morrison eine textgetreue Verarbeitung der poetischen Vorlagen anderer Autoren so weit als möglich vermeiden will, um seine Eigenständigkeit als Künstler zu wahren. Daher verwendet Morrison einzelne typische Begriffe der o.g. Autoren und keine zusammenhängenden Texte. Er orientiert sich lediglich an ihrer poetologischen Ausrichtung, die er in seinen Liedern unter Verwendung einer eigenen Sprache nachzeichnet. Inhaltlich mag es dabei Übereinstimmungen geben, an denen sich der Einfluss dieser Schriftsteller auf Morrison festmachen lässt. Er erschließt sich aber nicht nur rein textuell, sondern darüber, dass Morrison oftmals die Namen von z.B. Donne, Coleridge oder eben Blake in seinen Liedern nennt. Ein Beispiel, an dem sich der Einfluss Blakes auf Morrison festmachen lässt, ist in den ersten Zeilen des Liedes *When will I ever learn to live in God* auf dem Album *Avalon Sunset* zu sehen.

The sun was setting over Avalon
The last time we stood in the west
Suffering long time angels enraptured by Blake
Burn out the dross innocence captured again.²⁴¹

²³⁹ Ebd. S. 190

²⁴⁰ Ebd. S. 190

²⁴¹ Morrison, Van. *Avalon Sunset*. Polydor. 839 262-2

Auch in diesem Beispiel ist der Prozess einer inneren Reinigung beim Sprecher zu erkennen, der auf der Gegenüberstellung von Heiligem mit Menschlichem basiert. Dieser Reinigung ist in dieser Arbeit die Funktion der Säure bei der Herstellung von Blakes Kupferstichen zugeordnet worden, dem das Regen- und Wassermotiv in Morrisons Liedern entspricht. Darüberhinaus lässt sich an der Gegenüberstellung zweier sich widersprechender Pole eine dialektische Struktur erkennen, die in den *Songs* beider Autoren vorherrscht. In diesem Textbeispiel bezieht sich Morrison direkt auf Blake: Die Begegnung mit den Engeln reinigt den Sprecher von seinen schlechten Eigenschaften, dadurch erlangt er den spirituellen Zustand einer höheren Unschuld. Diese Unschuld ist vergleichbar mit dem *Piper*, nachdem er durch die Begegnung mit dem Kind einen Bewusstseinswandel erfahren hat. Es ergibt sich also die gleiche Konstellation einer inneren Reinigung, wie sie bei Blake zu finden ist.

Diesem Umstand trägt Morrison Rechnung, indem er Blake namentlich im Text erwähnt und keine Textvorlage Blakes verarbeitet. Er zeichnet den Prozess der inneren Reinigung mittels seiner eigenen Sprache nach. Allerdings zeigt diese eigene Sprache auch Bezüge zu Blake, indem Morrison den Begriff der *Innocence* verwendet und ein Element aus der keltischen Mythologie verwendet, nämlich Avalon als Ort der Handlung, der den mystischen Charakter der dargestellten Reinigung unterstreicht.

Trotz der hohen Parallelität zwischen beiden Autoren dürfte es schwerfallen, in Morrisons Fall von einer literarischen Adaption Blakes zu sprechen. Denn obwohl es zahlreiche Übereinstimmungen zwischen beiden Autoren gibt, so sind nur wenige textuelle Anhaltspunkte gegeben, die eine solche Einordnung rechtfertigen würden. Es gibt neben der Verwendung weniger Motive nur einen Text Blakes, der auf einem Album Morrisons textgetreu verarbeitet worden ist. Es handelt sich dabei um den *Song Let the Slave incorporating The Price of Experience*, zweier Gedichte aus den *Four Zoas* auf dem 1984 erschienenen Album *A Sense of Wonder*. Allerdings ist dieses Lied nicht von Morrison komponiert worden, sondern von zwei anderen Komponisten. Dieser *Song* wird von Morrison nur gesänglich interpretiert. Insofern sollte man in diesem Fall eher von einer Interpretation denn von einer Adaption sprechen. Und da Morrison bis auf den „produktiven Kontrast“ andere künstlerische Mittel als Blake verwendet, sollte man von einer „**künstlerischen Interpretation**“ der Texte Blakes durch Van Morrison sprechen.

Allerdings ist ein beträchtlicher Einfluss von Blake auf Morrison festzustellen, der freilich nicht in textlichen Details liegt. Denn bei genauerer Betrachtung der Wirkungsweise der eingesetzten Medien in den *Songs* von Blake und Morrison lässt sich schon anhand weniger Beispiele herleiten, dass sich hinter dem Dargestellten der gleiche Bewusstseinsprozess und damit das gleiche christlich-mystische Verständnis verbirgt. Diese Erkenntnis war nur durch eine eingehende Analyse der multimedialen Mittel möglich. Sie zeigen uns zwei künstlerisch Seelenverwandte christliche Mystiker. Dies fordert dazu heraus, näher darauf einzugehen, welche Rolle Mystik für die heutige Zeit spielt. Daher soll nun abschließend und im Zusammenhang mit den Ergebnissen dieser Arbeit auf die gegenwärtige Bedeutung von Mystik eingegangen werden.

Schlusswort:

Schon seit jeher und besonders in unserer heutigen, modernen Zeit fühlt sich der Mensch vor viele existentielle Probleme in der Welt gestellt. In dieser Situation fragt er sich, wie er mit diesen Problemen umgehen soll und wie er zu ihrer Lösung beitragen kann. Manche finden einen Weg, diese Mängel der Welt beheben zu können, viele aber klagen über eine geistige Orientierungslosigkeit, die ihnen die Hoffnung auf Besserung in der Welt zu nehmen scheint. Diese Hoffnung aber stellt ein essentielles Grundbedürfnis des Menschen dar.

Traditionell haben diese Aufgabe der Erfüllung spiritueller Bedürfnisse die Kirchen und die Religionen übernommen. Doch der moderne Mensch scheint nicht mehr in der Lage zu sein, das religiöse Selbstverständnis seiner Vorfahren zu übernehmen.²⁴² Dies mag in den theistischen Religionen begründet liegen und an der scharfen Trennung zwischen Gut und Böse, aus denen sich eine Moraldoktrin entwickelt hat, die mit der des Menschen in vielen Punkten nicht mehr übereinstimmt. Der heutige Mensch hat sich von diesen Vorstellungen emanzipiert. Er hat ein rationales Selbstverständnis von der Welt entwickelt und propagiert eine Freiheit, die vor allem durch die Ausübung seines eigenen, freien Willens gekennzeichnet ist.

Diese dominante Stellung des Ich stößt aber immer mehr an ihre Grenze, denn sie kann den geistigen Rahmen nicht ersetzen, wie er noch durch die Kirchen gegeben war. Durch die Betonung seiner rationalen Fähigkeiten hat der Mensch vergessen, dass er gleichzeitig von seinen Ängsten, Begierden und Emotionen abhängig ist. Er verfügt über keine religiöse Heimat, mit der er diese Gedanken und Ängste vereinbaren kann. Dies schafft Probleme.

C.G. Jung hat darauf hingewiesen, dass er keinen Patienten älter als 35 Jahre gehabt hat, dessen eigentliches Problem nicht ein „religiöses“ gewesen wäre. Bis zur Lebensmitte ist der Mensch nach außen gerichtet und projiziert dorthin auch seine Heilserwartung. Partnersuche, Sexualität, Macht, Geld, Karriere usw. verdecken die tiefere Sehnsucht nach Sinndeutung und letzter Erfüllung.²⁴³

²⁴² Vgl. Jäger, Willigis. *Suche nach dem Sinn des Lebens. Bewußtseinswandel auf dem Weg nach innen*. Fulda 2003⁶. S. 177

²⁴³ Ebd. S. 23

Demnach gibt es in jedem Menschen ein spirituelles Grundbedürfnis, das dieser dauerhaft befriedigen möchte. Dieser eigenartige Trieb nach einer geistigen Heimat erschließt eine Dimension, die in der westlichen Kultur seit Jahrtausenden als Gott bezeichnet wird. Das religiöse Problem besteht also aus einer ursprünglichen Sehnsucht nach etwas, das man traditionell als „Gott“ bezeichnet. Dabei scheint der Mensch diese Sehnsucht stärker zu spüren als irgendein anderes Lebewesen. Darüber hinaus ist festzustellen, dass sich dieses Bedürfnis nach Gott durch die Defizite heutiger Religion, aber auch der modernen Wissenschaft, momentan eher verstärkt. Auch die Wissenschaft scheint nicht in der Lage, die Sehnsucht des Menschen nach geistiger Erfüllung befriedigen zu können. Somit ist es nicht verwunderlich, dass viele Menschen nach einer Alternative suchen, die ihnen diese Sehnsucht erfüllen kann.

Hierbei tritt die Mystik immer mehr aus ihrem Schattendasein heraus. Allerdings erfährt sie eine zwiespältige Aufnahme. Während sie bei den einen auf unversöhnliche Kritik und Ablehnung stößt, sehen andere ihre Hoffnung auf Besserung in der Welt in der Mystik erfüllt. Andererseits ist sie manches mal selbst durch eine Weltsicht geprägt, die andere Deutungsversuche der Welt kategorisch ablehnt. Dabei beschäftigt sie sich mit transzendentalen Phänomenen, die nicht oder noch nicht wissenschaftlich erklärbar sind und somit nicht bewiesen werden können. Von daher ist es nachvollziehbar, dass mystische Erklärungsmodelle von vielen als obskur, dem menschlichen Verstand verborgen oder gar als wirr bezeichnet werden. Allerdings ergeben sich in jüngster Zeit auch Anknüpfungspunkte zur Wissenschaft, die in ein neues Verständnis von der Welt münden.

Die Mystik begreift das Universum als ein ganzheitliches System von unendlich vielen, gleichberechtigten Teilen, die untereinander wie ein Netz verbunden sind. Während die moderne Wissenschaft bisher die einzelnen Teile und ihre isolierte Wechselwirkung untereinander analysiert hat, betont die Mystik die Verbindung unter den Teilen und ihre daraus resultierenden dynamischen Prozesse. Die Mystik hebt also das Ganze hervor, während die Wissenschaft bisher die einzelnen Teile in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellte. Dabei hebt die Mystik die das Ganze verbindende Größe auf eine spirituelle Ebene, indem sie es als „göttliche Essenz“ beschreibt. Die moderne Quantenphysik spricht in diesem Fall von „elektromagnetischen Feldern“.²⁴⁴ Während sich durch diese ähnliche Ansicht eine Annäherung zwischen Naturwissenschaft und Mystik feststellen lässt, entsteht durch die

²⁴⁴ Ebd. S. 33

spirituelle Qualität von Mystik gleichzeitig eine größere Distanz zur Religion und hier vor allem zu den Amtskirchen des westlichen Kulturkreises.

Der Ausgangspunkt ist hierbei in der traditionell praktizierten Trennung zwischen Gott und dem Menschen im Christentum zu sehen. Indem dieses die ausschließlich guten Eigenschaften des Menschen auf Gott projiziert, erscheint Gott für den Menschen unerreichbar. Andererseits werden seine schlechten Eigenschaften auf Satan projiziert. Dadurch wird der Mensch mit seinen schlechten Eigenschaften allein gelassen. Er ist von zwei widerstrebenden Kategorien umgeben, die sein Dasein bestimmen. Er ist von außen beeinflusst.

Die Mystik vertritt dahingegen eine Perspektive, die vom Inneren des Menschen ausgeht. Der Mensch soll in sich selbst erkennen, dass er über gute und schlechte Eigenschaften verfügt. Er soll diese beiden Seiten in einem dynamischen Prozess der Reinigung in sich erkennen und akzeptieren. Er soll sie in ein Gleichgewicht bringen und in sich vereinigen, sodass eine ungehinderte Verbindung zu Gott möglich erscheint und entstehen kann.

Das Wesen dieser Verbindung ist dabei allerdings nicht Erkenntnis, sondern Erfahrung, die einen Weg eröffnet, der sowohl Leid als auch Freude beinhaltet. "Das Numinosum ist eben nicht nur das Fascinosum, sondern auch das Tremendum."²⁴⁵ Die Realisation dieses Weges ist aber nicht aktiv vom Menschen zu erreichen. Sie ist durch ein passives Verhalten gekennzeichnet, das in einer Metaerfahrung mündet, die so umfassend ist, dass sie nicht mehr durch Verstand und Sinne begreiflich gemacht werden kann. Es handelt sich um ein Gefundenwerden, nicht um ein Suchen.

Visio beatifica (die selige Schau) ist die Erfahrung des Geborenwerdens und Sterbens als Vollzug des Leben Gottes. Das Schöpferische ist dabei schaffend und gebärend, so daß es in seinem tiefsten Wesen weltbejahend ist.²⁴⁶

Die Mystik betont also nicht das Zerstörerische im Menschen, sondern das Schöpferische. Der mystische Prozess löst das Bewusstsein auch keineswegs auf. Obwohl das Ende dieses Prozesses als mystischer Tod bezeichnet wird, so beschreibt er doch lediglich die

²⁴⁵ Ebd. S. 159

²⁴⁶ Ebd. S. 178

Transformation des eigenen Bewusstseins in eine andere Perspektive. Der Mensch begreift sich nicht mehr als das Ganze, sondern als Teil des Ganzen.

Am Ende steht nicht eine Ichauflösung, sondern das Bewußtsein verändert sich, bis nicht mehr das Ich das Zentrum darstellt, sondern das Selbst, um welches das Ich kreist.²⁴⁷

Der mystische Weg hebt die Spaltung des Menschen von Gott nahezu auf, indem der Mensch sich als gleichberechtigte Hälfte eines Ganzen in diesem Gegensatz begreift und versucht, diese beiden Seiten in einer Erfahrung miteinander zu verbinden. Das Ziel ist also die Erfahrung eines Nicht-Zwei, die Erfahrung der beiden Seiten einer Münze als eines.²⁴⁸ Der Weg zu dieser Einheitserfahrung ist dabei in der christlichen Mystik durch die Liebe zu Gott gekennzeichnet, die sich bei Blake und Morrison im Bild von Jesus Christus als „Archetypus der Einheit“²⁴⁹ vereint. Mystik möchte aber nicht nur einen Bewusstseinsprozess darstellen, sondern sie intendiert auch einen Wandel des Menschen und damit einen Wandel der Welt, der vom einzelnen ausgeht.

Grundlegende Wandlung der Welt wird niemals durch ein neues Gesellschaftssystem geschehen, sondern nur über den einzelnen.²⁵⁰

Dadurch erhält sie auch eine übergreifende politische Note. Sie möchte den Bewusstseinswandel beim einzelnen herbeiführen, um die Welt in diesem neuen Bewusstsein zu verändern. Somit erschließt sich auch ein revolutionärer Aspekt von Mystik.

„Die echte Grunderfahrung des Numinosen kann nicht anders sein als anti-konventionell, anti-kollektiv und anti-dogmatisch.“ Mystik ist daher immer revolutionär und wird von der Institution als störend, wenn nicht sogar als häretisch empfunden. [...] So haben christliche Mystiker immer wieder ihre Aussagen der Dogmatik angepaßt oder sie getarnt, so daß sie nur Eingeweihten erkenntlich war.²⁵¹

²⁴⁷ Ebd. S. 180

²⁴⁸ Vgl. ebd. S. 167

²⁴⁹ Ebd. S. 119

²⁵⁰ Ebd. S. 180

²⁵¹ Ebd. S. 182

Dieser revolutionäre Charakter von Mystik kann allerdings gefährlich werden, wenn in dem zugrundeliegenden Bewusstseinsprozess lediglich Impressionen statt Inhalten ablaufen. Die Aussage mystischer Darstellungen kann leicht missverstanden werden, weil die Erfahrung, ob Mystik etwas Schöpferisches oder Zerstörerisches ist, erst erfolgt, nachdem der Bewusstseinsprozess durchlaufen worden ist. Dies erschließt sich nicht für einen Menschen, der diesen Prozess nicht vollzogen hat.

In dieser Arbeit ist dieser Bewusstseinsprozess anhand zweier christlicher Mystiker dargestellt worden, die über das künstlerische Mittel des „produktiven Kontrasts“ das Schöpferische im Menschen betonen. Dabei sind „schöpferische Freiheit“ und die absolute Freiheit der menschlichen Imagination gleichzusetzen, die bei William Blake und Van Morrison über die Liebe zu Gott in einen Bewusstseinszustand münden, der sich bei beiden Autoren im Bild von Jesus Christus ausdrückt. William Blake und Van Morrison fordern in ihren Werken einen neuen Menschen, der über ein Bewusstsein verfügt, das vornehmlich durch Mitgefühl, Liebe und Gnade gekennzeichnet ist und das bei beiden Autoren demjenigen von Jesus Christus entspricht. Die Verwirklichung dieses Bewusstseins beinhaltet einen Prozess der inneren Reinigung, der eine psychische Ausgeglichenheit und damit einen inneren Frieden beim einzelnen bewirkt. Die Übertragung dieses inneren Friedens und der weiteren Elemente des „neuen“ Bewusstseins auf das menschliche Zusammenleben mündet bei Blake in eine gesamtgesellschaftliche Utopie von *Jerusalem*, während Morrison dessen Auswirkungen anhand einzelner Personen beschreibt. Von daher bleibt die Frage letztlich ungeklärt, ob Morrison mit seinen Liedern ebenfalls einen gesellschaftlichen Zukunftstraum wie Blake verbindet. Gleichwohl sollte die in den *Songs* von Morrison angestrebte spirituelle Heilung des einzelnen gleichfalls als utopisch angesehen werden.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Kombination mehrerer Medien und ihre Wirkung auf die Rezeption des Lesers bzw. Hörers. Dabei hat sich herausgestellt, dass der Leser bzw. Hörer durch die intermediale Struktur der Medien in Bedeutungskonflikte gerät, die er durch seine eigene Imagination lösen muss. Somit wird der Rezipient durch diese „Intermedialität ohne Dominanz“ in die Interpretation der *Songs* in „schöpferischer Freiheit“ integriert. Es ergibt sich eine reziproke Wechselwirkung zwischen Werk und Rezipient, die das Bewusstsein von letzterem emotional berührt. Da es sich bei der Darstellung im Werk beider Autoren um eine Aneinanderreihung mehrere Bedeutungskonflikte handelt, lässt sich durch ihre dialektische Struktur ein Bewusstseinsprozess herauslesen, der vom Rezipienten

nachvollzogen werden kann, aber nicht muss. Denn je mehr er sich mit dem Dargestellten identifiziert, desto mehr entidentifiziert er sich von seinen eigenen, rationalen Vorstellungen. Dadurch übt der *Song* eine nicht zu bestimmende individuelle Anziehungskraft auf den Leser bzw. Hörer aus, die ihn irritiert, weil sie durch ihre Ambivalenz sein Vorstellungsvermögen übersteigt.

Daher wird die Intention dieser *Songs* nahezu immer auf eine transzendente Ebene gestellt, deren eigentliche konkrete Aussage nicht eindeutig festgemacht werden kann. Es ergibt sich eine Multireferenzialität der *Songs*, sodass der eine in ihnen die Hoffnung auf Besserung in der Welt verkörpert sehen mag, während der andere eine politische Aussage in ihnen sieht und wieder ein anderer sie aufgrund ihrer Unbestimmtheit strikt ablehnt.

In dieser Arbeit wurde eine Interpretation der *Songs* von Van Morrison und William Blake aus dem Blickwinkel der Mystik angestellt. Einerseits haben sich dadurch interdisziplinäre Übereinstimmungen mit den Naturwissenschaften und vor allem der Psychologie ergeben, andererseits vertritt die Mystik einen Wirklichkeitsanspruch, der durchaus kontrovers diskutiert werden kann. In dieser Arbeit wird angenommen, dass der mystische Weg ein Weg der Erneuerung des einzelnen Menschen ist, der noch nicht ausreichend untersucht worden ist. Unter diesem Gesichtspunkt mag die Klärung der Frage, ob es sich bei Van Morrisons Liedern um eine literarische Adaption oder eine Interpretation der Werke Blakes handelt, etwas in den Hintergrund getreten sein. Ausgangspunkt dieser Fragestellung war allerdings die genaue Analyse der verwendeten künstlerischen Mittel und ihre Wechselwirkung bei beiden Autoren. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen wurden genutzt, um die Intention herauszustellen, die in den Werken beider Autoren als christliche Mystiker verfolgt wird und bis auf ihre Übertragung auf das menschliche Zusammenleben größtenteils identisch ist. Dies war das Hauptanliegen dieser Arbeit. Da sich im Verlauf dieser Untersuchungen gezeigt hat, dass Morrison über den *Folk-Song* keine textgetreue Verarbeitung der Werke Blakes anstrebt, sondern eine eigenständige, die sich zeitweise an Motiven aus Blakes Texten orientiert, wurde davon ausgegangen, dass Morrison die Texte Blakes eher interpretiert und nicht adaptiert. Dabei handelt es sich um eine **künstlerische Interpretation**, denn Morrison verwendet bis auf den „produktiven Kontrast“ andere künstlerische Mittel als Blake, die bis auf die Verwirklichung einer gesamtgesellschaftlichen Utopie demselben Weltbild zum Ausdruck verhelfen, wie es sich im Wertesystem Blakes wiederfinden lässt. Daher wurde es als notwendig erachtet, dieses Weltbild und der darin enthaltenen Prozesse anhand des

mystischen Wertesystems Blakes genauer darzustellen, um es im Anschluss auf zwei ausgewählte Lieder Morrisons zu übertragen. Aus dieser Vorgehensweise erklärt sich auch die Beschäftigung dieser Arbeit mit Mystik. Dabei ist sie ausdrücklich kein Bekenntnis zur Mystik, sondern möchte vielmehr zu einer kritischen und differenzierten Auseinandersetzung mit ihr aufrufen. Dieser Ansporn sei dem Leser dieser Arbeit ans Herz gelegt.

Anhang:*Songtexte von Van Morrison:***You don't pull no punches but you don't push the river**

1. When you were a child
you were a tomboy
your soul satisfaction
way back in shady lane
Do you remember darlin'?
2. And it's the woman in you, and it's the woman in you,
Your soul satisfaction,
And it takes the child in you to know
The woman in you are one.
3. We're goin' out in the country, get down to the real soul people,
We're goin' out in the country, get down to the real soul people,
We're gettin' into the west coast, shining our lights into the days of bloomin' wonder,
Goin' as much with the river as not. Goin' as much with the river as not.
4. Blake and the Eternals standin' with the Sisters of Mercy looking for the Veedon Fleece,
William Blake and the Eternals standin' with the Sisters of Mercy looking for the Veedon Fleece,
You don't pull no punches, but you don't push the river,
You don't pull no punches, and you don't push the river,
You don't pull no punches, and you don't push the river,
Goin' as much with the river.
5. We're goin' out in the West down to the cathedrals,
We're goin' out in the West down to the beaches
And the Sisters of Mercy behind the sun,
Oh, behind the sun.
6. And William Blake and the Sisters of Mercy, looking for the Veedon Fleece,
You don't pull no punches, goin' as much with the river as not,
You don't pull no punches, but you don't push the river, no
You don't pull no punches, but you don't push the river, no
You don't pull no punches, but you don't push the river,
You don't pull no punches, but you don't push the river.
7. And we was contemplating Baba, William Blake and the Eternals

Goin' down to the Sisters of Mercy looking for the Veedon Fleece, looking for the
 Veedon Fleece,
 looking for the Veedon Fleece.

You don't pull no punches, but you don't push the river,
 You don't pull no punches, but you don't push the river,
 You don't pull no punches, but you don't push the river,
 You don't push the river, you don't push the river.

In the Garden

1. The Streets are always wet with rain
 After a summer shower when I saw you standin'
 In the garden in the garden wet the rain
2. You wiped the teardrops from your eye in sorrow
 As we watched the petals fall down to the ground
 And as I sat beside you I felt the
 Great sadness that day in the garden
3. And then one day you came back home
 You were a creature all in rapture
 You had the key to your soul
 And you did open that day you came back to the garden
4. The olden summer brezze was blowin' on your face
 The light of God was shinin' on your countenance divine
 And you were a violet colour as you
 Sat beside your father and your mother in the garden
5. The summer breeze was blowin' on your face
 Within your violet you treasure your summery words
 And as the shiver from my neck down to my spine
 Ignited me in daylight and nature in the garden
6. And you went into a trance
 Your childlike vision became so fine
 And we heard the bells inside the church
 We loved so much
 And felt the presence of the youth of
 Eternal summers in the garden
7. And as it touched your cheeks so lightly
 Born again you were and blushed and we touched each other lightly
 And we felt the presence of the Christ within our hearts
8. And I turned to you and I said
 No Guru, no method, no teacher
 Just you and I and nature

And the father in the garden

No Guru, no method, no teacher
Just you and I and nature
And the Father and the
Son and the Holy Ghost
In the garden wet with rain
No Guru, no method, no teacher
Just you and I and nature and the holy ghost
in the garden, in the garden, wet with rain
No Guru, no method, no teacher
Just you and I and nature
And the Father in the garden

Bibliographie:

Primärtexte

Blake, William: *The Complete Writings of William Blake*. Edited by Geoffrey Keynes. OUP 1972⁴

Morrison, Van: *Anthology*. Compiled by Peter Evans. London, New York, Sydney 1992

<http://www.harbour.sfu.ca/~hayward/van/lyrics> geladen am 20.06.03

Sekundärtexte:

Ackroyd, Peter. *William Blake*. London 1995

Asanger/Wenninger (Hg.). *Handwörterbuch Psychologie*. Weinheim 1994⁵

Bangs, Lester. *Carburetor Dung and Psychotic Reactions*. London 1987

Benzel, Michael A.. ““Teach These Souls to Fly“: William Blake’s influence on Van Morrison“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Würzburg. Nr. XXXIII, Heft 2/2000

Bowra, Maurice. *The Romantic Imagination*. Harvard 1950

Collis, John. *Van Morrison: Inarticulate Speech of the Heart*. London 1996

Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*. Providence, Rhode Island 1965

Dewitt, Howard A.. *Van Morrison: The Mystic’s Music*. Fremont 1983

Fairchild, B.H.. *Such holy Song*. Kent, Ohio 1980

Geddes, Grosset (Ed.). *Dictionary of the Celts*. New Lanark 1999²

Hinton, Brian. *Celtic Crossroads. The Art of Van Morrison*. London 1997

Hoffsäumer, Willi. *Lexikon alter und neuer Symbole. Für die Praxis christlich gedeutet*. Mainz 1999

Jäger, Willigis. *Suche nach dem Sinn des Lebens. Bewußtseinswandel auf dem Weg nach innen*. Fulda 2003⁶

Jäger, Willigis. *Die Welle ist das Meer. Mystische Spiritualität*. Freiburg im Breisgau 2000

Kluxen, Kurt. *Geschichte Englands*. Stuttgart 1991⁴

Laqueur, Thomas Walter. *Religion and Respectability. Sunday Schools and Working Class Culture 1780-1850*. Yale University Press 1976

Lloyd, Norman. *Großes Lexikon der Musik*. New York 1968

Mills, Peter. *Into the Mystic: the aural poetry of Van Morrison*. In: *Popular Music*. 13.1 (1994)

Mitchell, W.J.T.. *Blake's Composite Art. A study of the illuminated Poetry*. New Jersey 1978

Oesterle, Günter: Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik. In: Neumann/Oesterle (Hg.). *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999

Paananen, Viktor N.. *William Blake: Updated Edition*. New York 1996

Roob, Alexander. *Das Hermetische Museum. Alchemie & Mystik*. Köln 1996

Schischkoff, Georgi (Hg.). *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart 1991²²

Steineck, Christian. *Grundstrukturen mystischen Denkens*. Würzburg 2000

Thiel, Eberhard. *Sachwörterbuch der Musik*. Stuttgart 1984⁴

Turner, Steve. *Van Morrison: Too Late to Stop Now*. New York 1993

von Wilpert, Gero (Hg.). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989⁷

Watson, J. R.. *English Poetry of the Romantic Period 1789-1830*. London 1992²

Weber, Marion. *Mit sich selbst in Einklang kommen. Eine Einführung in die Gestalttherapie*. Freiburg 1992

Wilber, Ken. *Das Spektrum des Bewußtseins*. Bern, München, Wien 1987

Zapf, Hubert. *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie*. München 1996²

Diskographie

Dickinson, Bruce. *The Chemical Weeding*. Air Raid Records. 5033826200625. 1998

Morrison, Van. *Astral Weeks*. Warner Bros. Records. 7599-27176-2. 1968

Morrison, Van. *Avalon Sunset*. Polydor. 839 262-2 1989

Morrison, Van. *A Sense of Wonder*. Polydor. 537 545-2. 1984

Morrison, Van. *Inarticulate Speech of the Heart*. Polydor. 537 543-2. 1983

Morrison, Van. *Into the Music*. Polydor. 537 540-2. 1979

Morrison, Van & The Chieftains. *Irish Heartbeat*. Polydor. 537 548-2. 1988

Morrison, Van.*Hymns to the Silence*.Polydor. 849 026-2.1991

Morrison, Van.*No Guru, No Method, No Teacher*.Polydor. 537 546-2.1986

Morrison, Van.*St. Dominic's Preview*.Polydor. 537 451-2.1972

Morrison, Van.*Too long in Exile*.Polydor. 519 219-2.1993

Morrison, Van.*Veedon Fleece*.Polydor. 537 456-2.1974

Internetquelle

<http://www.mercy-international.org/history.html> geladen am 04.06.03

Abbildungen

Abb. 1: Fairchild, B.H..*Such holy Song*. Kent, Ohio 1980. S. 40

Abb. 2: Mitchell, W.J.T..*Blake's Composite Art.A study of the illuminated Poetry*. New Jersey 1978. Anhang

Abb. 3: Roob, Alexander.*Das Hermetische Museum.Alchemie&Mystik*. Köln 1996. S. 119

Abb. 4: Roob, Alexander.*Das Hermetische Museum.Alchemie&Mystik*. Köln 1996. S. 482

Abb. 5: Roob, Alexander.*Das Hermetische Museum.Alchemie&Mystik*. Köln 1996. S. 297

Ich erkläre, dass das Thema dieser Arbeit nicht identisch mit dem Thema einer von mir bereits für ein anderes Examen eingereichten Arbeit ist. Ich erkläre weiterhin, dass ich die Arbeit nicht bereits an einer anderen Hochschule zur Erlangung eines akademischen Grades eingereicht habe.

Ich versichere, dass ich die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Grundlagen benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich unter Angabe der Quellen der Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt sinngemäß auch für gelieferte Zeichnungen, Skizzen und bildliche Darstellungen und dergleichen.

Kurzgefasster Lebenslauf

- 05.05.71 Geburt in Neuerburg/Eifel
- 1976 Einschulung in Neuerburg
- 1983 Übertritt ins Staatliche Eifeligymnasium Neuerburg
- 1990 Erwerb der allgemeinen Hochschulreife
- 1990 Aufnahme des Studiums Deutsch/Geschichte für LaG
- 1991-1994 Ausbildung zum Bankkaufmann
- 1994-1995 Grundwehrdienst bzw. Zivildienst
- 1995 Aufnahme des Studiums Germanistik, Soziologie, Philosophie zum Magister
- 1996 Fachwechsel, fortan Englisch/Geschichte für LaG
- 1996 Fachwechsel, fortan Englisch/Französisch für LaG
- 1998 Aufnahme des Magisterstudienganges Anglistik
- 1998/99 einjähriger Aufenthalt als assistant teacher in Edinburgh, Großbritannien
- 2000/01 dreimonatiger Aufenthalt als assistant in Montereau-Fault-Yonne, Frankreich